TRIBUNA

Director fondator:

Ioan Slavici (1884)

PUBLICAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al revistei de cultură Tribuna:

Nicolae Breban

Andrei Marga

Gaetano Mollo
(Universitatea din Perugia)

Ilie Pârvu

D. R. Popescu

Grigore Zanc

Redacția:

Mircea Arman

(manager / redactor-șef)

Ovidiu Petca

(secretar de redacție)

Ioan-Pavel Azap

Ani Bradea

Claudiu Groza

Ștefan Manasia

Oana Pughineanu

Aurica Tothăzan

Maria Georgeta Marc

Tehnoredactare:

Mihai-Vlad Guță

Redacția și administrația:

400091 Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1

Tel. (0264) 59. 14. 98

Fax (0264) 59. 14. 97

E-mail: redactia@revistatribuna. ro

Pagina web: www. revistatribuna. ro

ISSN 1223-8546

Responsabilitatea asupra conținutului textelor revine în întregime autorilor

Pe copertă:
Ioan Aurel Mureșan
Sf. Sebastian. Apud Mantegna (2020)
ulei pe pânză, 200 x 150 cm

Destinul unui oraș la final de război. Trieste între distrugere și salvare

Cosmin Lotreanu

"Providența poate avea motivele sale:
Să o lăsăm să acționeze."
Voltaire

Monte Grisa

Articolul de mai jos s-a născut în urma unei recente întrevederi cu monseniorul Giampaolo Crepaldi, arhiepiscop de Trieste. A urmat o lectură febrilă și imediată a unei lucrări, datorită curiozității trezite de evocarea, în cadrul întâlnirii sus-menționate, a figurii episcopului Antonio Santin și a rolului providențial pe care distinsul prelat l-a avut în anii tragici ai celui de al doilea război mondial. Știam desigur și vizitasem deja sanctuarul de la Monte Grisa finalizat în anul 1966 însă legământul ce a constituit temelia acestei construcții nu-mi era cunoscut. Ca de atâtea ori în viață, am apelat la fila de carte deci natural la istorie. Astfel, din lucrările arhiepiscopului Giampaolo Crepaldi (*La Cappella Madre Della Riconciliazione*) respectiv Antonio Santin (*Al Tramonto: Ricordi autobiografici di un vescovo*) am aflat și mă simt dator să redau cititorului un crâmpei dramatic și zbuciumat de istorie, mai exact orele de răscruce ale unui oraș la final de război. În același timp am revăzut lespedea funerară a episcopului Antonio Santin din catedrala San Giusto din Trieste și am recitit cuvintele gravate într-o formulă lapidară însă extrem de sintetică: „*Defensor Civitatis*."

Antonio Santin (1895-1981) a fost un om al Bisericii. Sacerdot la Porec (astăzi oraș pe coasta dalmată a Croației), episcop al „Diocezelor Unite de Trieste și Capodistria" (ultimul fiind astăzi orașul sloven Koper), cunoscător al limbilor slovenă și croată, a luat poziție în anii belici împotriva oricăror persecuții, inclusiv prin memorii (15 aprilie 1943) înaintate dictatorului fascist Benito Mussolini. Iată, bunăoară, cuvintele rostite de Antonio Santin la 15 ianuarie 1944: „*Să-și amintească fiecare că după principiile creștine este de neconceput să-ți privezi semenul de una sau mai multe din libertatea, proprietatea sau viața sa, doar pentru că aparține altei naționalități, rase sau convingeri politice... Să respectăm Omul pe care Domnul însuși îl respectă: Să respectăm Omul și atunci ne vom respecta pe noi înșine.*" Cuvinte înțelepte al căror mesaj cred că este actual inclusiv sau mai cu seamă în zilele noastre. În același timp nu pot să nu remarc aceste cuvinte atât de diferite, în antiteză față de cele rostite de Benito Mussolini într-un discurs funest privind legile rasiale (septembrie 1938, Piazza Unita d'Italia, Trieste). Ulterior (1963) Antonio Santin a fost numit arhiepiscop, iar în anul 1978 a publicat lucrarea sus-menționată – Al Tramonto:/La Asfințit: *Ricordi autobiografici di un vescovo*.

Celelalte personaje din povestea ce urmează sunt Friedrich Rainer (comandantul armatei germane din Carinthia, orașul Trieste fiind ocupat încă din 9 septembrie 1943 și încadrat așa numitei „Zone de Operațiuni Litorale Adriatice"/ Operationszone Adriatisches Kustenland), Hermann Linkenbach (general german, fost sportiv olimpic), alți ofițeri de rang înalt precum Riegele sau Fellner, Bernard Freyberg (general-locotenent, comandantul diviziei a-II-a neo-zeelandeze, prima unitate aliată ce a intrat în Trieste la final de aprilie 1945), *villa Geiringer* (locația în care s-au desfășurat negocierile dramatice între comandanții germani și episcopul Santin, casă impunătoare construită în secolul XIX, sediu al Wehrmacht între 1943-1945, ulterior al Guvernului Militar Aliat iar astăzi patrimoniu istoric al regiunii Friuli Veneția Giulia în administrarea Mânăstirii Benedictine „San Cipriano", parcul și clădirea fiind parte a unei școli) și, bineînțeles, orașul în sine, port al Adriaticii de Nord-Est, ale cărui instalații maritime au fost minate aproape în întregime de armata germană. Subiectul central al acestui articol este de altfel acesta, salvarea orașului de previzibila acțiune de sabotaj a unui combatant în retragere, prin detonarea tuturor încărcăturilor explozive ce ar fi generat o distrugere completă. În aceste condiții rolul lui Antonio Santin, „omul unei rugăciuni interne, prelungi și profunde", cel ce s-a pronunțat constant în anii războiului pentru „pace, concordie și dreptate", nu putea fi decât unul major în tot ceea ce a însemnat un oraș aflat la marginea prăpastiei.

Firul cronologic al mărturiei episcopului Santin începe odată cu ziua de 27 aprilie 1945. Contextul a fost cel al amplificării zvonurilor ce începuseră de altfel să circule încă din toamna anului precedent privind un anume proiect al comandamentului german. Acesta urma să cuprindă minarea întregului port, distrugerea infrastructurii electrice, apă și gaz, înainte de o probabilă și previzibilă evacuare a armatei. Încă din 13 noiembrie 1944 episcopul a trimis o notă scrisă feldmareșalului Kesselring (comandant german al frontului italian), însă în aprilie 1945 amenințarea generată de materializarea planului sus-menționat devenise palpabilă, dacă nu iminentă. Ziua de 27 aprilie 1945 a început într-o notă de speranță pentru că și în vremurile cele mai tragice mai există totuși umanitate și luciditate. Iată cuvintele episcopului privind rolul unui anume Fellner (ofițer austriac), „*catolic și împotriva acestui tip de război în*

Continuarea în pagina 5

Ființa ca poiezăși structură a imaginativului poietic rațional aprioric

Mircea Arman

Mircea Arman

Încă Parmenide, cel ce va introduce o altă viziune în gîndirea greacă timpurie decît cea dezvoltată de milesieni, a afirmat: *esti gar einai,* fiindul *este.*

Că există ceva care are atributul existenței, al prezenței aici, este un adevăr de necontestat, adică o evidență. Această prezență este un sub-jectum, adică o reprezentare transcendentală la nivel imaginativ, *care capătă forma unei întinderi, adică este hypokeimenon, respectiv subiect care conține un conținut. Această reprezentare transcendentală ia forma relației și este însăși esența punerii-laolaltă (Ge-stell) specifică imaginativului poietic apriori. Această punere laolaltă reprezintă sinteza existenței și capătă forma ființei. În acest sens imaginativul poietic aprioric este cel care dă ființă.*

Ce este însă acest este?

Felul în care acest *este* este, se pare că nu l-a preocupat prea mult pe Parmenide; a constatat doar ceea ce i se impunea cu evidență. Cum este și cum este posibil ceea ce este a fost, în linii mari, neglijat de întreaga școală eleată.

În general, aceasta a fost preocupată de ființă ca un atribut esențialmente uman, nu ca unul al *physis*-ului, așa cum se întîmpla cu milesienii, fapt de altfel corect, care însă s-a pierdut odată cu sistematizările lui Platon și Aristotel. De aceea, în general, grecul va gîndi existența nu prin observație directă asupra naturii, a *physis*-ului, ci prin aplecarea gîndirii asupra ei înseși, prin *imaginativul poietic ca element constitutiv fundamental, aprioric, al intelectului.*

Iată diferența fundamentală între *physiologii „hylozoiști"* ionieni și gînditorii eleați.

Heidegger va surprinde cu multă luciditate acest fapt și va încerca, din interiorul limbii, să găsească o formulă care să justifice acest *este.* Formula pe care o găsește el se traduce în termenii lui *Es Gibt*, adică Se dă.

Pusă în acești termeni, problema este discutabilă și nu este chiar atît de nouă precum îi place lui Heidegger să lase să se înțeleagă.

Încă Anaximandru spune că lucrurile se nasc și pier, în conformitate cu timpul, din și în *apeiron*. Vom porni, pentru început, de la valența substanțială a acestui *in - determinat.*

Chiar faptul că așezăm acest *apeiron* sub semnul unui subiect ce conține un conținut, adică un element inteligibil, ne face să ne mișcăm deja în interiorul unei *în - temeieri*, al unui *arhe*.

Or, acest subiect – *apeiron* – este, prin însăși definiția lui, o determinare care creează un spațiu (o întindere) de inteligibilitate metafizică, un *hypokeimenon*. Bailly și apoi Gheorghe Vlăduțescu, într-o interesantă interpretare, ne spun că *hypokeimenon*[1] ar fi ceva de felul unui ceva așezat în plan orizontal și ocupînd un loc. Acest lucru care stă doar la orizontală și ocupă un loc este *prezența. Prezența nu poate să ocupe un loc decît în spațiul imaginativului care este și esența subiectului, și obiect al său. Din acest spațiu al imaginativului poietic lumea lumește, adică creează lume cu valoare și conținut. Astfel, lumea este ca esență un spațiu al creației. Este creația însăși ca manifestare plenară a imaginativului poietic aprioric în spațiul deschis al capacității imaginative apriorice.*

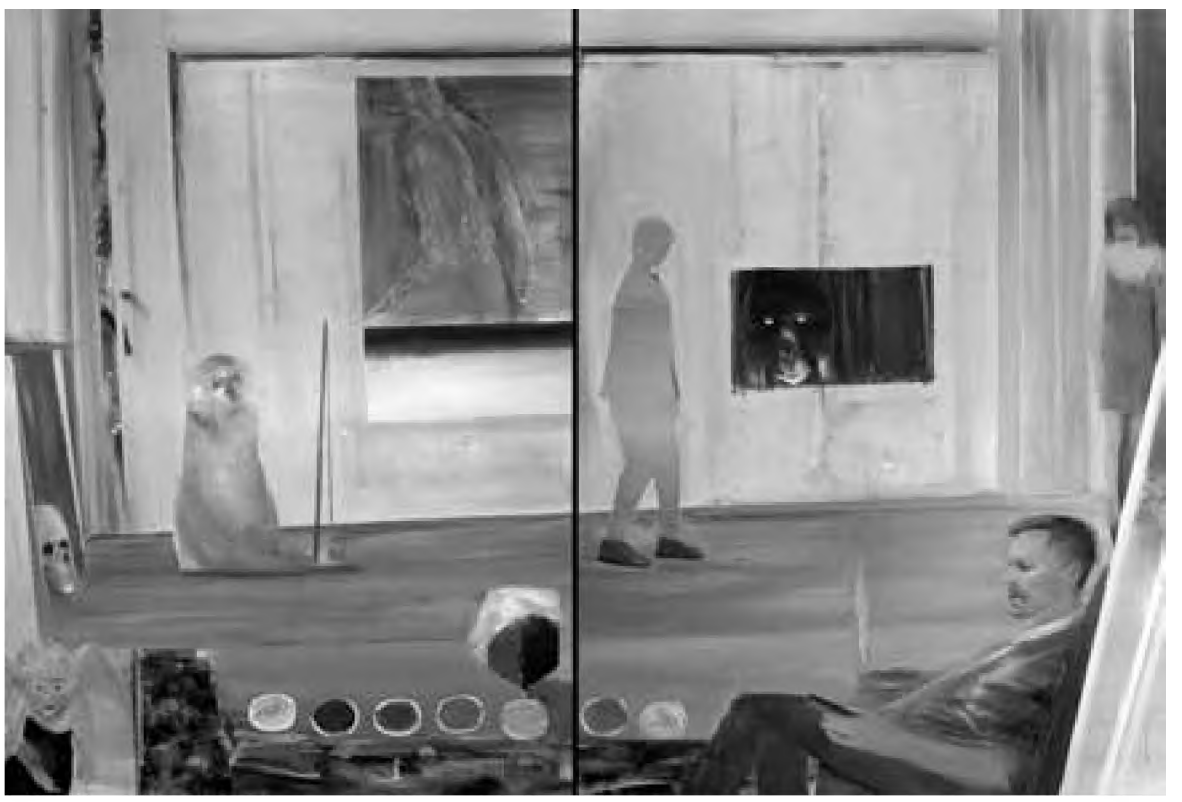
Această prezență trebuie înțeleasă potrivit cu timpul, ca o continuă naștere și pieire, adică ca o statornică ajungere la prezență. Astfel, ajungerea la prezență este o constantă a *imaginativului poietic aprioric* care dă lumea și ființa. În termeni heideggerieni am putea spune că imaginativul lumește.

Ceea ce face însă ca ecuația lui Anaximandru să rămînă doar o schiță prea puțin determinată a acestei putințe de ajungere la prezență rezidă în felul în care Anaximandru își va pune întrebarea.

Căci, ne întrebăm noi, cum este cu putință a ști *ce este* un lucru fără a ști *cum* este el? Acest *cum* se referă atît la felul său de a fi (modalitate), cît și la putința de a fi (posibilitate) și implică, într-un fel, operativitatea (relația) și quidditatea (calitatea, esențialitatea), adică toate componentele structurale ale *imaginativului poietic aprioric,* care este capabil de a duce la unitatea apercepției transcendentale și a produce lumi posibile raționale.

Odată determinată întîietatea lui *cum*, asupra lui *ce* în modul concret al interogației vom încerca să ducem mai departe gîndul lui Heidegger relativ la ființă și timp, în paralel cu conceptul pe care tocmai încercăm să-l explicităm și care, la rîndul său, a frămîntat asiduu gîndirea greacă timpurie: *psysis înțeles ca poiesis.*

Ne vom folosi în expunerea noastră și de cunoscuta interpretare a lui Heidegger la *Fizica, B1*, considerînd de la bun început valabilă o relație între numitul *physis*, *ființă* și


Ioan Aurel Mureșan — *Atelierul artistului Apud Courbet* - detalii (2020), ulei pe pânză, 150 x 200 cm

➲

timp, relație care urmează o logică anume, interioară, a deducerii posibilității existenței ființei și a timpului din mecanismele intrinseci ale acelui ceva ce face cu putință ca ceva să apară, respectiv din însăși *capacitatea imaginativă apriorică* prin intermediul *imaginativului poietic aprioric*.

Grecește natură se spune *gen*, ceea ce în traducerea lui Heidegger ar însemna ceea ce lasă să provină din sine, *genesis* însemnînd: origine, naștere sau devenire. Însă, ceea ce provine din sine trebuie să aibă o modalitate a acestei pro – venienţe. Această modalitate este întruchipată de *energeia*[2], adică de mișcarea și forța interioară. Așadar, ceea ce este persistent în mișcare – *physis* – are, ca modalitate fundamentală a sa, forța sau motorul interior care duce spre poieza a ceva. De aceea, surprinderea și determinarea mișcării creatoare devine oul lui Columb al problemei *physis*-ului și, implicit, al ființei. Dar cum se poate împăca această afirmație cu tot ceea ce spuneam înainte despre *imaginativul poietic aprioric ca prezență și permanență*?

Heidegger răspunde la această problemă atunci cînd spune că permanentul, ceea ce este aici persistent, „își are situarea fermă în sine și de la sine", dăinuind, durînd, aceasta nefiind, în fond, decît o specie a mișcării. Vom recunoaște aici, în această mișcare proprie naturii, însăși acea ajungere la prezență proprie ființei. *Physis-ul este ajungerea la prezența însăși prin intermediul imaginativului poietic rațional aprioric, întrucît sensul poiezei realității nu există în natură, ci este un atribut al purei subiectivități. Și, desigur, nu ne referim aici la ceea ce înseamnă pro-creație, ci la realitatea ca dat al subiectivității creatoare, respectiv al imaginativului poietic rațional aprioric*. Ceea ce scapă din vedere Heidegger este faptul că această mișcare nu este mișcarea naturii, ci a subiectului ca loc al manifestării *imaginativului poietic rațional aprioric*. Așadar, mișcarea ca poiezâ a realității este una de ordin *transcendental*, la nivelul *imaginativului poietic rațional aprioric*, cel care duce la sinteza percepției și la „legarea" reprezentării ca lume și ființă și nu o mișcare exterioară pe care intelectul o sesizează ca atare și îi acordă diferite atribute, cum ar fi cel al prezenței și al permanenței, al prezenței sau al absenței în spațiu sau timp.

Putem deduce, de aici, că ființa este chiar *physis*-ul? Nicidecum. Ceea ce putem afirma însă este faptul că există ceva, în această mișcare creatoare a naturii ce este de ordinul ființei și care dă ființa. *Acest ceva este imaginativul poietic aprioric*. De-a lungul timpului această mișcare proprie *imaginativului poietic rațional aprioric*, mișcare de ordin transcendental, subiectiv, a fost denumită cînd *apă*, cînd *aer*, cînd *foc*, dar toate avînd în vedere calitatea de *logos* a elementului respectiv, adică sensul dialectic al contradicțiilor sale interioare, nesfîrșite.

Aristotel încerca să explice acest lucru punînd în ecuație o întreagă serie de concepte, de la *dynamis* la *kinesis, morphe, energeia, telos, enteleheia, arhe, ousia, techne, hyle* sau *steresis*.

Nu vom dezvolta însă, aici, punerea în relație și dinamica interioară a analizei lui Aristotel privitoare la *physis*, și nici concluzia la care acesta ajunge.

Ceea ce ne interesează este faptul că, cel puțin formal, există un ceva ce este dincolo de *physis*, de această constantă ajungere la prezență și din care aceasta din urmă pro-vine. Căci dacă în ajungerea la prezență se manifestă ceva de ordinul unei creații din sine însăși – deci o mobilitate în sensul unei puneri în aspect – și ceva de ordinul unei permanențe ce ajunge mereu la prezență, atunci vom putea spune că vom sesiza ființa tocmai în această creștere, poiezâ și permanență (*physis*), care este unul dintre atributele de esență ale *imaginativului poietic rațional aprioric*.

Fără a face explicit acest demers și, mai ales, fără a compara natura *physis*-ului cu timpul și ființa, Heidegger le consideră implicite scăpînd însă din privire rolul determinant al imaginativului poietic rațional aprioric, care dă ființa și timpul. El spune că, luată drept prezență, ființa este determinată prin timp. Or, în acest caz, nici ființa și nici timpul nu sunt privite ca ființări, adică drept lucruri, ci doar ca manifestări, ca apariții ale acelui ceva ce dă ființa și face posibil ceva de ordinul creșterii și constantei ajungeri la prezență (*physis*). *Acest ceva ce dă timpul și ființa noi îl determinăm a fi tocmai acest imaginativ poietic rațional aprioric, care este și modalitatea care îi scapă lui Kant de creație posibilă a spațiului și timpului ca element poietic al capacității imaginative apriorice și al imaginativului poietic rațional aprioric cu funcțiunea de agens al celei dintîi.*

Heidegger spune că acel ceva care dă timpul și ființa se află în interiorul numitului *Se*, în timp ce noi atribuim poieza acesteia capacității imaginative apriorice și imaginativului poietic rațional aprioric. Acestea fac posibilă poieza ființei ca liant al existenței.

Mutația față de *physis*-ul lui Aristotel nu este doar una de nuanță, cel puțin în cazul abordării problemei din punctul de vedere al imaginativului. La Heidegger însă, în linii mari, înlocuirea lui *energeia* cu acest puțin determinat *Se*, care dă ființa, poate fi privită doar ca un alt mod de a pune problema, mai neclar și mai metaforic.

Să vedem ce spune, mai departe, Heidegger. În primul rînd că interpretările relative la ființă, de la Parmenide la Nietzsche, deși autentice, sunt cel puțin insuficiente și păcătuiesc decisiv prin raportare la ființare. Că, deși nesupusă influenței timpului, ființa trebuie determinată prin timp, fapt pe care filosofii antici nu l-au intuit. Că sensul lui *esti* din *esti gar einai* este acela de *se dă ființă*, această admitere și destinare de ființă fiind sensul însuși al deschiderii originare, *Dasein*, și al aducerii în deschis a ființei. Că, în această stare de deschidere originară sau neascundere – *aletheia* – ființa poate apărea la modul prezenței sau absenței. Și, în sfîrșit, că întreg acest mecanism poate fi dedus din cele trei dimensiuni ale timpului, trecut, actualitate și viitor, prezența statornică sau ajungerea la prezență (*physis*) fiind considerată dimensiunea a patra a timpului.

Deși interpretarea noastră depășește mult ceea ce înțelegeau presocraticii prin noțiunea de *physis* și *ceea ce înțelegea chiar Heidegger*, am surprins, credem, esența conceptului de *physis* în gîndirea timpurie greacă, anume aceea de *ajungere prin creație (poiezâ) constantă la statornica prezență care este chiar funcția esențială a imaginativul poietic rațional aprioric, care creează mereu lumi posibile raționale, prin urmare dă permanent sensul ființei ca liant și conținut, în același timp, al existenței.*

Ioan Aurel Mureșan — *La Grande Illusion. Apud Watteau* (2020), ulei pe pânză, 150 x 200 cm

Note

1 Vidi, Gheorghe Vlăduțescu, *Deschideri către o posibilă ontologie: interpretări la presocratici*, Bucuresti 1987.

2 Noțiunea de *energeia* nu este încă operabilă la milesieni, termenul pe care aceștia îl folosesc pentru a determina această energie, forță interioară, care mișcă *physis*-ul, natura, este cel mitologic de *psyche* sau *pneuma*. Înțeles deplin structurat va căpăta acest termen (*energeia*) abia în gîndirea lui Aristotel.

■

Urmare din pagina 2

Destinul unui oraș la final de război. Trieste între distrugere și salvare

manieră nazistă... către finalul conflictului a fost minat întregul port... am fost amândoi de acord că portul nu va fi aruncat în aer, chiar dacă s-ar da un ordin în acest sens." Situația devine însă foarte încordată pentru că, în aceeași zi, episcopul primește un al doilea mesaj, mult mai inflexibil și ale cărui implicații, în spatele unei cosmetizări nereușite, ascundeau o realitate a distrugerii: „*În ziua de 27 aprilie 1945, la orele nouă a venit dl Huber din partea comisariatului suprem, mandatat de Rogalsky, vice-gauleiter, pentru a-mi transmite o comunicare în numele comandantului general Rainer. La demersurile mele pentru salvarea portului, Rainer mi-a răspuns asigurându-mă că întotdeauna a acționat în acest sens și că acest subiect nu a fost niciodată propus de el Cartierului general al Führer-ului; că a făcut tot ceea ce a depins de el și că așa va acționa în continuare. Nutrește speranța că nu se va întreprinde nimic pentru declanșarea exploziilor. Că dacă necesitatea militară o va impune, vor fi provocate distrugeri cu efect minim, fiind exceptate instalațiile electrice. Aceasta era, să spunem, partea oficială.*" Lesne de dedus faptul că un mesaj atât de imprecis nu putea scăpa atenției episcopului Santin, intenția de sabotare a înaintării aliate dar în primul rând a unui oraș fiind destul de transparentă.

Punctul culminant a fost întrevederea de la *villa Geiringer* între episcopul Santin și generalul Linkenbach. Discuția a plecat de la propunerea de retragere pașnică a trupelor germane din Trieste, neacceptată însă din start de acesta din urmă. Iată detaliile unui dialog dramatic și tulburător ce a pendulat între realism și inflexibilitate și în care, la final, un anume gest a generat poate o rază de speranță: „*Generalul mi-a vorbit cu siguranță de sine. Vocile ce vehiculează armistițiul nu sunt credibile. A dispus trimiterea trupelor sale pe dealurile din jurul orașului pentru a domina Trieste pe de-a întregul. Aștepta întăriri a căror sosire este iminentă... Armistițiul, nimic altceva decât pură propagandă. Nu trebuie luate în considerare încetarea luptelor respectiv retragerea din Trieste... Avea o comandă unică și o voință unică: Să lupte; și este gata să reimpună ordinea prin forță și indiferent de costuri. De conduita noastră depinde distrugerea orașului... I-am spus că Trieste este poarta Europei Centrale: De ce să-l distrugi fără un scop sau beneficiu ulterior? Nu este un oraș germanic, eventual acelea ar trebui mai degrabă apărate. A distruge Trieste este un nonsens, o imensă și inutilă aventură. Poporul italian nu va putea să uite vreodată un asifel de gest....Astăzi este încă timp, mâine probabil nu va mai fi.*" Episcopul Santin a remarcat la final că „*interlocutorul m-a acompaniat cu deferență și amabilitate până la scările din fața vilei: Dacă va veni momentul, vom negocia atunci.*"...

Dramatică a fost întoarcerea în oraș sau mai bine zis deplasarea episcopului de la *villa Geiringer* la reședința sa situată în centrul orașului. Așa cum, dacă pot face o comparație în circumstanțe cu totul diferite, ministrul Mihail Manoilescu scria că, după dictatul de la Viena din 30 august 1940, „întoarcerea în țară a fost sfâșietoare și sinistră", tot astfel înaltul prelat a

Episcopul Santin

perceput „*un popor temător și tulburat*", extrem de panicat față de zvonuri persistente privind o iminentă și amplă operațiune de sabotaj. Acesta a fost momentul în care episcopul Santin a decis să se adreseze cetățenilor din Trieste prin radio: „*Calmul nu înseamnă slăbiciune, neîncredere sau teamă. Semnifică putere, curaj și decizie; să te lași condus de rațiune și de responsabilitate.... mai mult ca niciodată astăzi se impune disciplina asumată și gestionarea propriilor sentimente... În acest moment este mai bine să nu ascultăm pasiunile ce ne ard inimile, răzbunarea sau resentimentele ce ne pot costa viețile; acestea sunt contrare legilor Domnului și principiilor civilizației ce constituie mândria noastră. Sensul dreptății ce ne arde inimile cunoaște cât de complicate și senine sunt până la final drumurile ce trebuie construite... Să fim uniți, senini, calmi și puternici, frați și fii ai acestui oraș pe care-l dorim măreț și prosper. Numai astfel vom triumfa la ora marilor decizii. Nu dorim răul nimănui și nu căutăm să ne răzbunăm. Ne gândim doar la ziua de mâine, cea a reconstrucției.*"

Ziua de 30 aprilie 1945 a fost marcată de întrevederea de la reședința episcopală din *via Cavana* (centrul orașului Trieste) între un emisar al comandamentului german de ocupație (ofițerul Giessen, însoțit de 4 soldați înarmați) și înaltul prelat triestin. Episcopul a solicitat din nou retragerea neîngrădită din oraș a forțelor militare însă răspunsul a fost negativ. În plus ofițerul sus-menționat a transmis episcopului că este esențial a nu se manifesta niciun fel de opoziție în Trieste pentru că „*sunt în vigoare ordine precise și detaliate de rezistență.*" Acesta a fost momentul de cumpănă și de maximă încărcătură sufletească a unui *om al Bisericii* a cărui unică aspirație a fost păstrarea intactă a unui oraș milenar. La auzul salvelor de tun dinspre Sezana și Divaca (localități astăzi din Slovenia, situate foarte aproape de Trieste) ce anunțau apropierea trupelor lui Tito (partizanii iugoslavi grupați în armata a IV-a) episcopul a realizat că Trieste este în bătaia focului, la întretăierea unui drum ce putea aduce laolaltă mai mulți combatanți (germanii ocupanți, avangarda armatei a IV-a iugoslave, aliați, italieni din Trieste cu iminente manifestări armate de gherilă grupați în Comitetul de Eliberare Națională condus de Edoardo Marazzi), cu toate consecințele de rigoare. Acesta a fost momentul în care episcopul Antonio Santin, în solitudinea palatului episcopal, dar și singur în fața unui pericol major pentru semenii săi, s-a rugat Sfintei Fecioare implorând „*milă și ajutor pentru salvarea orașului.*" A fost în același timp momentul astral al unui legământ: „*Cu protecția Sa orașul va fi salvat și atunci voi face toate eforturile pentru a ridica o biserică închinată Ei.*" Acesta este în zilele noastre Sanctuarul de la Monte Grisa în proximitatea căruia regăsim și o statuie a monseniorului Antonio Santin.

Deznodământul acestor zile și nopți de extremă tensiune s-a consumat în 1 și 2 mai 1945. În incinta catedralei „San Giusto" din Trieste s-au desfășurat negocieri continue între combatanți (Riegele, un ofițer iugoslav alături de comisarul politic de asemenea iugoslav Franc Stoka), cu prezența episcopului. Elocventă ca încărcătură sufletească a fost redarea convorbirii între prelat și ofițerul german Riegele: „*Domnule comandant al portului, vă salut într-un moment dureros pentru voi și pentru mine. Sunteți un soldat destoinic. Riegele este profund emoționat, pare a avea lacrimi în ochi. Și eu sunt de asemenea emoționat. Îl conduc în fața catedralei unde îl prezint ofițerului iugoslav... Intrăm cu toții în sacristie. Luăm loc la o masă întinsă, eu pe scaunul episcopal, în fața mea Riegele ce vorbește un pic italiană și știe și câteva cuvinte slave.*" Situația, deși extrem de încordată, surprinde cititorul printr-un umor involuntar generat de stratagema comandantului german. Acesta este informat de un militar din suita sa aflată la intrarea în catedrală că trupele aliate (neo-zeelandeze) sunt la *Barcola* – faleza din zona centrală din Trieste. Convorbirea cu ofițerul iugoslav tărăgănează tocmai pentru că dorința germanilor este de a se preda acestora din urmă. Hotărârea sa este amplificată și de comportamentul emisarului iugoslav care „*nu recunoaște armistițiul și cere capitulare necondiționată în fața armatei iugoslave, prizonierii urmând a fi tratați după normele dreptului internațional. La întrebarea lui Riegele: Trupe combatante sau partizani? Iugoslavul a râs sfidător: Combatante.*" Până la urmă istoria avea să consemneze capitularea germană în fața aliaților și, cel mai important, salvarea orașului de la distrugerea declanșată atât de trupe în retragere cât și de ostilități propriu-zise între combatanți.

Cred că pentru orașul Trieste al anului 1945 episcopul Antonio Santin a fost omul providențial sau cel puțin esențial. Atât statura și elocința sa ce au impus respectul interlocutorilor, cunoașterea realităților din această atât de frământată zonă a Carintiei dar și a Istriei, experiența sa în interacțiunea cu popoarele ce aveau să formeze Iugoslavia postbelică (prin demnitățile sale ecleziastice anterioare), dialogul continuu cu reprezentanții forțelor de ocupație și identificarea cu tenacitate a tuturor punților și oportunităților menite a sensibiliza pe cei ce ar fi trecut la distrugerea unui oraș, toate acestea au determinat un deznodământ fericit. Este adevărat că în perioada postbelică (pentru Trieste) lucrurile au fost mai complicate, iar aici amintesc apariția Teritoriului Liber Trieste în 1947 (sub egida ONU), a așa-numitelor „Zone A" (administrată de anglo-americani) respectiv „B" (armata iugoslavă) și, în final, a prevederilor tratatului de la Osimo (1975) între Republica Italiană și Republica Socialistă Federativă Iugoslavia. Tratatul sus-menționat a consfințit, de fapt, că Trieste rămâne în cuprinsul Italiei, capitală a regiunii autonome Friuli Veneția Giulia. Mai presus de toate însă, în momentele de răscruce și extremă tensiune ale finalului de război mondial, un oraș aflat la intersecția intereselor militare și nu numai ale combatanților are șansa providențială a unei personalități meritat numită „*defensor civitatis.*" Iar la finalul acestui articol nu îmi rămâne decât să redau cititorului cele spuse odinioară de François René de Chateaubriand, elocvente pentru această filă de istorie: „În afara religiei, nu am nicio altă credință."

■

Lansări ale volumului *La struttura dell'immaginativo umano* în Italia. Cărți ale Editurii Tribuna prezentate la Perugia și Trieste

Ani Bradea

Lansarea volumului „La struttura dell'immaginativo umano", Perugia, 27 mai 2022

Apărut în plină pandemie (2021), la Morlacchi Editore U.P. din Perugia, în colecția: *Zetema. Collana di ricerca filosofica*, volumul lui Mircea Arman, ca atâtea alte volume publicate în această perioadă, și-a amânat lansările cu public. Așa se face că pe 27 mai, anul acesta, autorul a fost invitat de către editorii săi italieni pentru o lansare de anvergură, în prezența unui public numeros, a volumului *La struttura dell'immaginativo umano* (traducerea în limba italiană, de Cristian Alexandru Damian, a cărții editate de Tribuna în 2020, *Eseu asupra structurii imaginativului uman*). Ediția italiană a fost îngrijită de Gaetano Mollo și Viorel Igna, cu un text introductiv, care se întinde pe treisprezece pagini, de Gaetano Mollo, Profesor Ordinarius al Universității din Perugia.

Evenimentul, organizat de Morlacchi Editore, a avut loc în seara zilei de vineri, 25 mai 2022, în Perugia, într-o sală de conferințe arhiplină, participanții arătându-și interesul pentru tema cărții pe tot parcursul prezentărilor și, în mod deosebit, la final, în sesiunea specială de discuții și autografe.

Primul care a luat cuvântul a fost Prof. Univ. Gaetano Mollo, discursul său elogios bazându-se pe buna cunoaștere a cărții lui Mircea Arman, de a cărei apariție în limba italiană s-a îngrijit și pentru care a scris o amplă prefață, așa cum aminteam anterior. „Înainte de toate trebuie să se țină seama – a spus Prof. Mollo în debutul intervenției sale – de distincția fundamentală pe care autorul o face între imaginație și *imaginativ*. Pentru aceasta, el susține că «spre deosebire de nota de iraționalitate pe care o conține noțiunea de imaginație, *imaginativul* primește valoarea de posibilitate rațională, ca facultate specifică a intelectului de a crea lumi posibile». Teza susținută este aceea că «numai *imaginativul* este acea facultate umană capabilă să creeze nu numai o operă artistică ci și o lume în sine, văzută dintr-o perspectivă implicit rațională». Omul schimbă lumea, o modelează, îi dă valoare numai mulțumită acestei *capacități imaginative* care face posibilă lumea așa cum este – după cum spune Mircea Arman." „Acest volum – a continuat vorbitorul – prezintă un important excursus al întrebărilor esențiale despre originea gândirii și despre sensul adevărului, care pleacă de la gândirea vechilor greci până la gânditorii contemporani. Mircea Arman ne avertizează că «lumea a pierdut credința într-o idee capabilă să o îndrume și să o conducă. De aici rătăcirea și lipsa de fundament a existenței umane; ființa s-a alienat». Tot de aici și nevoia de a recupera ceea ce, la originile sale, a reprezentat gândirea filosofică. Pentru aceasta, autorul pleacă de la poeții și filosofii greci, spre a ajunge la Heidegger, Hölderlin, Rilke și Dante Alighieri, cu intenția de a recupera acel *imaginativ poietic* ca facultate apriorică a intelectului, prin intermediul căruia devine posibilă instituirea de lumi diferite, întrucât sunt lumi posibile, inteligibile, raționale, etice." „Cu această carte a sa, Mircea Arman ne cheamă din nou la nevoia de înțelegere a esenței Ființei ca Adevăr și a valorii sinelui ca deplină realizare a ființei umane. A te întoarce la începuturile filosofiei nu este doar a te întoarce la originile modului nostru de a gândi și de a fi, ci a te regăsi ca umanitate care unește cunoașterea și existența, istoria și morala, imanența și transcendența. Este și modalitatea prin care se poate analiza problema lumii virtuale, construită pe baza inteligenței artificiale, cu tot ceea ce implică drept efecte în relația eu-celălalt. Considerațiile lui Arman, în această privință, ne fac să medităm asupra felului în care imaginativul artificial tinde să ocupe spațiul și să corupă așa-zisul imaginativ natural, ca apoi să-l înlocuiască. Astfel, virtuțile umane riscă să-și piardă rolul lor de valoare transcendentă, raportându-se numai la societate și la alte repere ce-i sunt complementare, dar nu la Adevăr. De aici nevoia de recuperare a filosofiei, care trebuie înțeleasă nu doar ca o simplă «gândire calculatoare» ci ca o «theorie a adevărului»" – a mai spus, printre altele, Prof. Gaetano Mollo în discursul său.

Prof.Univ. Gaetano Mollo, Universitatea Perugia, vorbind despre volumul „La struttura dell'immaginativo umano", de Mircea Arman

Prezentarea volumului *La struttura dell'immaginativo umano* a fost completată de Viorel Igna, cel de-al doilea îngrijitor al ediției, care a făcut și un portret al filosofului Mircea Arman, pentru publicul italian din sală, arătând și activitatea de manager al Revistei de cultură Tribuna, diferite numere ale publicației fiind la dispoziția participanților care au dorit, impresionați de calitatea revistei, să păstreze câte un exemplar, nefiind totuși cunoscători ai limbii române.

Evenimentul a continuat cu prezentarea volumului de versuri bilingv (româno-italian) *Poetica-mente*, semnat de Gaetano Mollo. Cartea a apărut la Editura Tribuna în acest an, în traducerea Claudiei Albu-Gelli, ediție pe care am îngrijit-o și pentru care am scris textul introductiv. În această calitate am adus în fața celor prezenți considerațiile mele asupra lucrării, apreciind viziunea în versuri a autorului asupra lumii, în mod particular asupra vieții pe care o trăim actualmente,

ca o pledoarie pentru un mod poetic de raportare la vremurile existenței noastre. Practic titlul „Poetica-mente" exprimă - prin balansul celor două filtre: poetic și minte, simțire și rațional – un mod de viață care ține cont și de trăire în raport cu provocările cotidianului. Am remarcat, de asemenea, arhitectura volumului, care denotă o intenție de cuprindere a evoluției umane ca totalitate, surprinse prin prisma marilor sale etape în cele trei capitole: *Dragostea*, *Timpul* și *Speranța*, permițând autorului să exprime o filosofie proprie de viață, una completă și, în același timp, complexă. *Poetica-mente* reprezintă, în fapt, călătoria autorului prin timpul/timpurile vieții sale, angoasele prezentului punându-și amprenta, aproape obsesiv, asupra trăirilor. În completarea prezentării volumului de poezie, Mariella Chiarini, actriță a Teatrului „Franco Bicini" din Perugia, a susținut un recital din lirica Prof. Gaetano Mollo.

Finalul întâlnirii a presupus o sesiune de autografe oferite de autori, prilej pentru a se reveni asupra cărții *La struttura dell'immaginativo umano*, pe marginea căreia s-au purtat discuții îndelungate, autorul răspunzând numeroaselor întrebări venite din public, de la profesori universitari și filosofi prezenți în sală, ceea ce a arătat interesul crescut al participanților față de conceptul original propus de Mircea Arman în această carte, respectiv *imaginativul poietic uman aprioric*.

Prezentarea volumului de versuri „Poetica-mente", semnat de Gaetano Mollo

Câteva zile mai târziu, mai exact în seara zilei de 1 iunie, *La struttura dell'immaginativo umano* a fost prezentată și la Trieste, la sediul Asociației italo-române „Decebal", de către președintele acestei asociații, istoricul Ervino Curtis. Analiza sa, făcută din perspectiva cititorului de filosofie, de data aceasta, nu a filosofului, a trezit de asemenea un larg interes pentru temă din partea celor prezenți. Printre care s-a numărat și Consulul General al României la Trieste, domnul Cosmin Victor Lotreanu, care a ținut să aprecieze, în discursul său de la finalul întâlnirii, nivelul calitativ înalt cultural al activității organizate și găzduite de Asociația „Decebal". La fel ca în cazul lansării de la Perugia, discuțiile pe marginea cărții lui Mircea Arman, întrebările venite din public și răspunsurile autorului, s-au prelungit mult peste timpul care fusese alocat pentru acest eveniment.

Serata culturală de la Trieste a cuprins și o prezentare a volumului meu de poezie, *Poemi dal muro* (Editura Tribuna, 2017, traducere de Ștefan Damian), analiza fiind făcută și în acest caz de Ervino Curtis, iar traducerea comentariilor din și spre public realizându-se prin sprijinul doamnei Elena Pantazescu, secretarul general al Asociației „Decebal".

Prezentarea activității Revistei Tribuna, a unor numere ale Revistei puse la dispoziția publicului, a fost făcută de managerul instituției, Mircea Arman, traducerea în limba italiană fiind asigurată și data aceasta de către doamna Elena Pantazescu.

Reliefând importanța depășirii de către o carte a barierei culturii naționale, traducerea și difuzarea internațională fiind o caracteristică esențială pentru o judecată corectă a valorii operei, lectorii și publicul, participanți la cele două evenimente din Italia, au apreciat în mod deosebit calitatea textului, originalitatea temei și nu în ultimul rând accesibilitatea dată de traducerea în limba italiană. Ceea ce ne îndreptățește să ne mândrim cu încă o promovare reușită a culturii române în afara granițelor țării. De asemenea, prezența Revistei Tribuna la Perugia și Trieste s-a adăugat eforturilor din anii precedenți de a arăta lumii înaltul nivel cultural la care se situează publicația noastră, dar și de a promova în străinătate autorii români, colaboratori ai Tribunei. În luările sale de cuvânt din cadrul celor două evenimente, Mircea Arman a ținut să arate deschiderea pe care o are Consiliul județean Cluj, forul nostru tutelar, în susținerea acțiunilor de promovare a culturii, mulțumind Președintelui Alin Tișe pentru permanentul său suport în desfășurarea, în cele mai bune condiții, a activității instituției noastre. ■

Sesiune de întrebări, discuții și autografe - Mircea Arman la finalul evenimentului din Perugia, 27 mai 2022

La sediul Asociației italo-române „Decebal", Trieste, 1 iunie 2022, în prezența domnului Consul General al României la Trieste, Cosmin Victor Lotreanu

Aspecte ezoterice privind metafizica platoniană

Vasile Zecheru

Platon nu putea să predea public lucrurile pe care pitagoreicii le acopereau cu un văl gros. Jurămintele, prudența, însuși scopul său îi interziceau să facă acest lucru. Doctrina ezoterică o regăsim în Dialogurile sale, dar disimulată, amestecată, încărcată de o dialectică rațională ca de un bagaj străin, travestită în legendă, mit, parabolă.

Édouard Schuré, p. 320

Atât cât răzbate acesta din viața lui relatată de diverși biografi și din impozanta sa operă, ezoterismul lui Platon pare a fi o completare și, în mare parte, o voită explicitare a celui pitagoreic despre care de nenumărate ori s-a afirmat că funcționa sub pecetea tainei inițiatice. Din astfel de considerente și ipoteze s-a născut și inițiativa noastră, anume de a demonstra, atât cât este cu putință posibil, că efortul platonician trebuie văzut ca o continuare a pitagorismului, tot așa cum acesta din urmă nu este altceva decât o prelungire a tradiției primordiale la care Pitagora a avut acces grație întâlnirilor sale cu mari inițiați ai spiritualității egiptene, caldeene, iudaice sau orphice.

Subtil, Platon lasă să se înțeleagă că tezele doctrinale i-au fost transmise pe cale inițiatică; prin urmare, el se poziționează cu o modestie nedisimulată în rolul celui care face serviciul de a preda învățătura așa cum a primit-o, la rându-i, de la înaintași. Vorbind despre legea universului, spre exemplu, Platon ține să sublinieze, prin vocea lui Timaios, că *...acest principiu fundamental* (al ordinii geometrice omniprezente, n.n.) *al devenirii și al universului...* a fost primit *...din partea unor bărbați înțelepți...*[1] și, de aceea, el, principiul, *...trebuie acceptat pe deplin...* (*Timaios*, 29e) Există, însă, și referiri foarte explicite: *Doctrina lui Platon [...], care a inspirat operele lui de maturitate [...], este pitagorismul inițiaților, fondat pe metafizica Numerelor.*[2]

Fără a ne propune o tratare exhaustivă, vom încerca, în cele ce urmează, ilustrarea acestui fenomen prin câteva sublinieri și interpretări ale textelor platoniciene. În acest sens, am structurat mica noastră demonstrație pe cinci mari capitole, fiecare dintre acestea având în compunere câte cinci subcapitole, pentru a omagia, în acest mod, misterioasa pentagramă pitagoreică – cea mai pură, cea mai frumoasă și mai perfectă dintre toate figurile geometrice.

Mitul Demiurgului. Principiul divin și universal (*Arché, Principiul*, în cele ce urmează) – Cauza cauzelor a toate câte există – este, la Pitagora, *Unul* primordial, Monada supremă, Unitatea, însăși, în centrul căreia sălășluiește Focul sacru – esența în sine – care emană lumină, căldură și viață și se sustrage sistematic cunoașterii umane.[3] *Unul* era considerat a fi anterior a tot *ceea-ce-este* și, în mod paradoxal, limita(n)t, căci el generează toate formele și produce sfârșitul lor aducându-le, la finele ciclului, în Unitatea atotcuprinzătoare și indistinctă. Tot așa vede și Platon; iată ce spune el, de pildă, când se referă la crearea universului: *...când totul a început să se organizeze [...] toate aceste elemente și-au primit de la Demiurg chipurile lor prin acțiunea Ideilor și a Numerelor.* Haosul primordial va fi fost anume structurat de către *Ordonator*, cum îl numește Platon pe *Demiurg*, cel ce configurează, din proprie voință, o ordine geometrică în acord cu un plan preexistent. Aceasta este, *in nuce*, doctrina pitagoreică despre *Număr*, doctrină pe care Platon o detaliază și o completează în mod genial.[4] Potrivit lui Platon, (*Timaios*, 29c-30c)[5] creația a fost zidită de către Demiurg *...punând spirit în suflet și suflet în trup pentru ca ceea ce va fi făcut să fie, prin natura sa, cât mai frumos și mai bun. Astfel stând lucrurile potrivit unui discurs verosimil, trebuie să spunem că acest univers este – din cauza providenței zeului – cu adevărat o ființă însuflețită și rațională.*

Principiul divin, impersonal și absolut. Platon nu face decât să continue metafizica *Numărului*, așa cum rezulta aceasta din doctrina pitagoreică, adăugându-i conceptul de *Idee*. Eduard Zeller (1814-1908) – important filosof german preocupat de filosofia elenă – a precizat orizonturile de interpretare pentru *Ideea* platoniciană. Astfel, el a stabilit trei atribute notabile, de avut în vedere, *Ideea* fiind concomitent ontologică, teleologică și rațională. Așadar, *Ideea*: *(i)* se află într-o legătură intimă și în corespondență cu realitatea obiectivă[6]: *(ii)* constituie o călăuză inefabilă a oricărui demers indicând astfel scopul; *(iii)* este unicul model rațional care-l poate ghida pe om în efortul său conștient de a ordona haosul.[7]

În corespondență cu stările ce alcătuiesc realitatea, dar într-un alt plan, mai fin și mai dificil de sesizat, *Numărul/Ideea* decurg tot din *Unul* primordial, cel care generează, apoi, dualitatea, triada, tetrada etc. și întreaga fenomenologie (*Multiplul*). Când se referă la *Principiu*, Platon vorbește ca despre o persoană (Ființa) eternă, infinită și absolută. El îl definește pe *Acela* în termeni conceptuali și, astfel, se ridică cu mult peste teologia timpului său, trasând o direcție viabilă pentru viitorime și o linie de conduită ce presupune cumpătare și prudență maximă. *Creatorul* este, totodată, *Binele* suprem (de fapt, ideea de *Bine*), *Frumosul/Frumusețea* și *Adevărul*,[8] la un loc; cele trei atribute[9] menționate devin, în acest caz, identic-egale cu *Acela*; vezi *Timaios*, 29d-30c; *Philebos*, 18d-22c.[10]

Platon reprezintă *Binele* ca fiind superior în raport cu orice altă entitate ideatică; iată un pasaj relevant: *Să spunem deci din ce cauză a alcătuit Demiurgul devenirea și acest univers. El era bun, iar în cel bun nu poate apărea nicio invidie, niciodată, față de nimic. Fiind deci lipsit de invidie, el a vrut ca totul să fie cât mai asemănător cu sine. [...] Celui mai bun nu-i este și nici nu i-a fost îngăduit vreodată să facă altceva decât ceea ce este cel mai frumos. [...] În virtutea acestui raționament, Demiurgul a zidit universul...*;[11] *Binele* este, așadar, izvorul din care ar trebui să decurgă

Ioan Aurel Mureșan — *Stâncile de cretă*
Apud Caspar David Friedrich (2020)
ulei pe pânză, 200 x 150 cm

inclusiv reglementările și acțiunile politice; în Cartea a VI-a din *Republica*, tema va fi reluată sub diferite aspecte și, pe alocuri, reformulată, căci *Binele* este văzut ca reper central la care se raportează întreaga factualitate. De precizat, totodată, că toată învățătura despre *Binele* suprem avea, pe atunci, un profund caracter ezoteric, aceasta fiind destinată doar celor cu adevărat inițiați.[12]

Unul, incognoscibilul. Din datele care ne-au parvenit, referitoare la doctrina lui Pitagora despre *Unu* și din comparția acestora cu cele rezultate din operele lui Platon, nu s-au putut formula concluzii definitive.[13] Dacă se vor lua în considerare lucrările neopitagoreicilor/ neoplatonicienilor,[14] lărgindu-se astfel sistemul de referință, vom reuși să conturăm, în mare parte, doctrina inițiatică referitoare la entitatea supremă așa cum a fost aceasta transmisă inițial de către maestrul din Samos.[15] Platon apelează la antinomii pentru a demonstra că *Unul* suprem este incognoscibil. Astfel, prin punerea în opoziție a două afirmații, ambele aparent la fel de juste, care însă, la o analiză mai temeinică, se exclud una pe cealaltă, filosoful își susține teza inițială despre imposibilitatea cunoașterii de către om a *Principiului*. Ca fapt în sine, demonstrațiile respective sunt strălucite exemple de utilizare a logicii formale în obținerea unor adevăruri consecutive, perfect valabile; vezi *Parmenide,* 155e-159b, 160b-163b, 165r-166c[16].

Fără să se abată de la potecă bătătorită de Pitagora, Platon va considera, la rându-i, ca fiind imposibilă și iluzorie o definire categorială a *Principiului*. Totuși, pentru o minimă aproximare, el va recurge frecvent la mituri și simboluri consacrate; uneori, va apela discret inclusiv la concepte geometrice, la paradoxuri, aporii și astfel va stârni mirarea fecundă a tuturor celor ce aspiră la clarificare și la o cunoaștere autentică. Platon sugerează că absolutul este accesibil sufletului pentru că acesta are proprietatea de a reflecta infinitul și eternitatea; fără să detalieze, el lasă să se înțeleagă, de asemenea, că a cunoscut o metodă miraculoasă prin care se poate activa această capacitate a sufletului.

Pentru a-și demonstra afirmațiile, Platon recuge, în unele situații, la apofatism – un soi de

reducere la absurd a unui atribut divin care, odată negat va conduce la concluzii paradoxale și imposibile. Sunt negate formal, de pildă, anumite caracteristici utilizate în a-l desemna pe *Acela* aflat dincolo de realitatea vizibilă.[17] Iată și demonstrația lui Platon, în varianta sa apofatică, referitoare la incognoscibilitatea *Demiurgului*: *Nici întreg nu va fi, nici părți nu va avea... Dacă însă nu are defel părți, n-ar putea avea nici început, nici sfârșit, nici mijloc... Nu este nici stătător, nici mișcător... el nu va fi nici asemenea, nici neasemenea cu vreun oarecare lucru, cu sine sau cu ceva diferit. Nu va fi nici egal, nici inegal cu sine sau cu altul... Nu poate fi mai tânăr, mai vârstnic sau același în vârstă cu sine ori cu altul*; vezi Parmenide,163b-164b[18].

Ordinea universală. Încă de pe vremea lui Pitagora, inițiații știau că orice reprezentare geometrică este guvernată de o legitate matematică și, de asemenea, că orice armonie are corespondent într-o proporționalitate ce putea fi exprimată numeric. Și, pentru că ordinea și frumusețea universului puteau fi explicate cu ajutorul geometriei, în conformitate cu preceptele doctrinei pitagoreice, *Numărul* era esența și simbolul tuturor lucrurilor *...așa că nu în substanța fenomenelor, ci în* structura *lor au situat și căutat realitatea discipolii săi* (ai lui Pitagora, n.n.) *și mai târziu, Platon*.[19] Aidoma lui Pitagora, Platon utilizează cuvântul *cosmos*[20] pentru a desemna universul ordonat după reguli geometrice; vezi *Timaios*, 28b. Platon, care caută teribil de insistent Cauza cauzelor, pe *Creatorul* însuși, își dă seama, în cele din urmă, că acest demers este sortit eșecului. *A găsi pe autorul și pe tatăl acestui univers e un lucru greu și, odată găsit, este cu neputință să-l spui tuturor*; vezi *Timaios*, 29a[21]. Marele filosof predica celor care învățau la Academia sa că universul ar avea o formă sferică cu raza infinită și că ar fi format din patru elemente fundamentale (Pământ, Aer, Apă, Foc).

Pentru Platon, raționamentul și motivația *Creatorului* sunt destul de clare, căci: *Dorind, deci, ca toate să fie bune și, atât cât îi stătea în putință, nimic să nu fie imperfect, Demiurgul a luat tot ce era vizibil, lipsit de repaus și într-o mișcare discordantă și haotică și l-a condus din dezordine în ordine, considerând că ordinea este întru totul mai bună decât dezordinea*; vezi *Timaios*, 29c-30c[22]. Ordinea geometrică – limitată uneori la *ideea* de armonie – este, cumva, în această reprezentare, relația sublimă dintre om și divinitate. Iată, deci, temelia întregii metafizicii pitagoreice pe care și Platon, după cum se poate observa, a îmbrățișat-o sub toate aspectele.

Treptat, conceptul pitagoreico-platonician privind *ordinea universală* a fost însușit de către savanții europeni care l-au îmbunătățit continuu și l-au făcut din ce în ce mai accesibil în formulă logică, rațională. Mediile savante și bine informate din epoca luminilor, de pildă, stabiliseră deja că existența lui Dumnezeu poate fi demonstrată matematic prin simpla constatare a *ordinii universale* atotcuprinzătoare.[23] Desigur, pentru o astfel de oglindire a realității era necesară o conștiință pe măsură, pe care o vom denumi aici conștiința cosmică.

Voința și atotputernicia Demiurgului. Voința sacră este revelată prin însăși existența creației; faptul că *ordinea geometrică* există și se menține reprezintă o dovadă de netăgăduit a exercitării unei voințe supreme. Nu poate fi o întâmplare faptul că dintre atâtea posibile variante una singură este viabilă și aceasta se înfăptuiește în pofida procentului infim de probabilitate care, în fapt, creditează reușita evenimentului. Credința anticilor într-o *voință sacră* dublată de o *atotputernicie* pe măsură ține, desigur, de o esență metafizică fundamentală care a secondat, apoi, ca o umbră, istoria civilizației europene.

Universul a fost anume creat de către *Demiurg* în temeiul unor legi matematice. Pe de altă parte, omul a fost dăruit cu capacitatea de a cunoaște tocmai pentru a putea reflecta legitățile respective și, odată cu aceasta, *voința supremă* care a imprimat *ordinea geometrică* în creație asemenea unei apostile divine. Leibniz, se pare, a avut geniala intuiție de a atribui sufletului uman calitatea conștientizării acestei realități; de la acest moment, conștiința se consolidează, treptat, ca un concept ce desemnează arhetipul prin care omul percepe și înțelege *voința supremă*, precum și celelalte semne ale prezenței divine în creație.

Există, desigur, și numeroase obiecții și contraargumente privind cosmologia expusă aici în variantă sumară și expeditivă. Însuși Platon a insistat asupra caracterului aproximativ al prezentărilor sale. În legătură cu *Timaios*,[24] de pildă, unde Platon expune concepția sa despre univers, s-a afirmat, în repetate rânduri, că doar o interpretare în cheie inițiatică (pitagoreică) a acestei lucrări poate să producă revelații și o deplină înțelegere a sensului pe care autorul a dorit să-l imprime demersului său.[25] Este de la sine înțeles că argumentele și speculațiile privind *ordinea geometrică*, *voința sacră* și *planul divin* nu pot fi la îndemâna oricui. Astfel de cunoștințe se impun a fi anume relevate doar celui ales[26] și pregătit să le primească – *regele-filosof* care, inițiat fiind, înțelege să se încadreze într-o ordine preexistentă și să participle la edificarea lumii în acord cu exigențele misterioase ce decurg din această doctrină.

Planul divin. Chiar și în condițiile în care *ordinea universală* se va considera o certitudine, conceptul intitulat *plan divin* nu poate fi, totuși, demonstrat, ci doar intuit; *ordinea* nu poate fi impusă decât prin exercitarea unei *voințe supreme* și atunci, pe cale de consecință, putem accepta că în spatele acestei construcții perfecte se află o proiecție ideatică a ceea ce ar urma să se întâmple. Pentru cunoașterea umană, *planul divin* este, înainte de toate, o supoziție, o simplă presupunere care însă, odată conștientizată, va da sens realității, va conferi un contur mai exact al obiectului cunoașterii și, uneori, va prescrie o succesiune a derulării ulterioare a evenimentelor. *Planul divin* este, în același timp, o deducție logică bazată pe premiza fundamentală potrivit căreia nu poate exista o construcție atât de grandioasă, precum universul, fără ca în prealabil, să existe o gândire (*Idee*) despre toată această devenire cosmică. *Planul divin* este însăși cheia de boltă a întregii construcții ideatice, piatra din capul unghiului fără de care edificiul s-ar nărui iremediabil. Pe cale de consecință, există trei funcțiuni sacre: *Geometrul* care fixează legile universale în lumea *Ideilor*, *Arhitectul* care întocmește *planul divin* conform legilor și *Constructorul* (*Zidarul*) care cunoaște legile (*ordinea geometrică*) și *planul divin* și își asumă misiunea de a transpune totul în operă; aceasta succesiune de funcțiuni constituie temelia raționamentului inițiatic.

Platon nu vorbește explicit, în opera sa, despre *planul divin,* dar de nenumărate ori face referiri la o anume predestinare a evenimentelor pe care omul nu o poate controla sau opri. Anumiți oameni (puțini la număr) pot presimți, pot avea premoniții și viziuni cu privire la *plan* dar, de regulă, astfel de oameni, precum Casandra, de pildă, nu sunt luați în seamă. Aceste gen de previziuni – rod al unor capacităților excepționale – aduc omului un prinos de cunoaștere din transcendent; ele pot salva vieți și pot preveni efectele unor calamități sau dezastre, dacă sunt valorificate corespunzător și oportun.

Ca un ecou târziu la toate acestea, în epoca elisabetană, Francis Bacon (1561-1626) va fi proiectat o societate ideatică destinată să identifice *planul divin* pentru ca astfel umanitatea să cunoască mai exact schimbările ce vor avea loc în viitor și evoluțiile preconizate de Marele Arhitect. Întâmplător sau nu, Bacon care, fără îndoială, atinseseră și el mirificul prag cosmic al conștiinței, era un foarte bun cunoscător al conceptelor pitagoreico-platoniciene și al ideilor masonice, în egală măsură. Tocmai de aceea, s-au făcut, în epocă, unele speculații cu privire la cercetarea lui Bacon care se declara mereu ca fiind în căutarea Adevărului (Cuvântul pierdut), de fapt, nimic altceva decât *planul divin*.[27]

(fragment din volumul Vasile Zecheru,
Originile tradiției inițiatice. Izvoarele francmasoneriei speculative, în curs de apariție)

Bibliografie

Bădiliță, Cristian – *Miturile lui Platon, Ed. Humanitas*, 1996;
Chaignet, Antelme, E. – *Filosofia lui Pitagora*, Ed. Herald, 2012;
Dumitriu, Anton – *Philosophia mirabilis*, Ed.

Ioan Aurel Mureșan

Ispitire Sf. Antonie cel Mare. Apud Grünewald - detalii (2020), ulei pe pânză, 200 x 150 cm

Fundației culturale române, 1992;
Durant, Will – *Povestea filoscfiei*, Ed. Herald, 2019;
Flew, Antony – *Dicționar de filoscfie și logică*, Ed. Humanitas, 1996;
Friedländer, Paul – *Platon* (vol. I-III), Ed Paideia, 2019;
Ghyka, Costiescu, Matila – *Estetica și teoria artei*, Ed. Științifică și enciclopedică, 1981;
Muscă, V. & Baumgarten, A. (coordonatori) – *Filoscfia politică a lui Platon*, Ed. Humanitas, 2006;
Platon – *Opere VII*, Ed. Științifică și enciclopedică, 1993;
Republica, Ed. Antet, 2012;
Stoenescu, Alex. Mihai – *Istoria ideilor masonice*, Ed. Rao, 2015;
Vitsaxis, Vasilis – *Platon și Upanișadele*, Ed. Moldova, Iași, 1992;
Schuré, Édouard – *Mari inițiați*, Ed. Aldopress, 2003
Zecheru, Vasile – *Calea regală și cele 33 de trepte ale desăvârșirii*, Ed. Herald, 2021.

Note

1 Termenul *philo-sophos* are acel înțeles autentic pe care i l-a conferit Pitagora, de aspirant întru înțelepciune, și nu de *sophos* (înțeleptul, propriu-zis); etimologia a fost explicată magistral astfel că nu insistăm; vezi Dumitriu, 1992, pp. 16-23. Termenului i se atribuie înțelesul de *inițiat* în misteriile pitagoreice (în *Scrisoarea a VII-a*, de pildă).

2 Ghyka, 1981, pp. 199-200; Friedländer, vol. 3, pp. 385-416..

3 Chaignet, p. 19 și 78.

4 Ghyka, 1981, p. 43.

5 Friedländer, vol. 3, pp. 385-416.

6 *Ceea-ce-este, este* sau, mai dezvoltat, *Ceea-ce-este, este și nu poate, în același timp și sub același raport, să nu fie*; vezi *Parmenide*, *Scfistul* și *Timaios*.

7 Vitsaxis, p. 65.

8 Adevăr (*Aletheia*, în greacă); potrivit legendei, *Aletheia* este împreună cu zeul și are o existență *non*-umană.

9 Aprofundând cercetările, se va ajunge la posibile asimilări între atributele invocate și cele trei colonete din centrul templului masonic (Înțelepciunea, Iubirea/Frumusețea și Puterea/Forța).

10 Friedländer, vol. 3, pp. 331-382.

11 *Timaios*, 29c-30c; Friedländer, vol. 3, pp. 385-416.

12 Vitsaxis, pp. 31-33.

13 Vitsaxis, pp. 36-41.

14 Plotin, mai cu seamă, va introduce, în *Enneadele* sale, o mai aprofundată argumentație despre *Unul* suprem.

15 Platon, 1993, pp. 25-28.

16 Friedländer, vol. 3. pp. 203-234.

17 Vitsaxis, pp. 37-41.

18 Friedländer, vol. 3, pp. 203-234.

19 Ghyka, 1981, p. 311.

20 *Înțelepții, o Kalliklès, spun că amiciția, ordinea, rațiunea și justiția țin, împreună cu Cerul și Pământul, pe zei și pe oameni: iată de ce numesc eu acest ansamblu Cosmos, adică bună-rânduială;* vezi Gorgias, 499b-500a.

21 Friedländer, vol. 3, pp. 385-416.

22 Friedländer, vol. 3, pp. 385-416.

23 Stoenescu, p. 20.

24 Lucrare de maturitate deosebit de complexă și de rafinată considerată, unanim, a fi capodopera lui Platon.

25 Partenie în Platon, 1993, pp. 108-109.

26 Vezi distincția dintre ezoteric și exoteric; vezi Dumitriu, 1992, pp. 33-41; Zecheru, pp. 16-24.

27 Stoenescu, p. 83.

■

Teme din filosofia antichității târzii în gândirea Sfântului Toma din Aquino

Viorel Igna

Întoarcerea la Aristotel în Evul Mediu creștin a însemnat cel mai mare fenomen cultural din secolul al XIII-lea. Înțelepciunea creștină până în acel moment a urmărit tradiția platoniciană și neoplatoniciană, iar platonismul creștin s-a exprimat în forma sa dublă de platonism ce a urmat linia Sfântului Augustin și a platonismului științific al dialogului *Timaios* al lui Platon. Acesta din urmă s-a afirmat cu preponderență la Școala din Chartres, unde studiul naturii condus pe baza interpretării dialogului *Timaios*, în lumina principiilor creștine, a avut un rol esențial. Era în mod clar diferit de platonismul, practicat în Evul Mediu, ce s-a constituit după aceea cu toate efectele în curentul neoplatonismului.

Însă, gândirea augustiniană, chiar dacă era influențată de cărțile neoplatonicilor (*Platonicorum libri*), era în mod clar de influență platoniciană și nu neoplatoniciană. Dincolo de orice considerație în ce privește izvoarele platoniciene și platonizante ale marelui gânditor din Ippona, în mod sigur gândirea sa, purtătore a unei clare și substanțiale doctrine a Prezenței Tatălui ceresc în sufletul omului, dar în mod absolut transcendentă și creatoare, și a lui Isus Hristos Salvatorul, depășește principiiile oricărui tip de emanantism.

Neoplatonismul creștin, începând cu Origene și prin intermediul lui Dionisie Areopagitul și Maxim Mărturisitorul, își va găsi confirmarea sa deplină în gândirea lui Scotus Eriugena. Așa cum se știe, gândirea acestui filosof a suferit o condamnare din partea Bisericii, fapt pentru care opera sa a rămas izolată în Evul Mediu și n-a avut influența pe care ar fi meritat-o în vremurile ce au urmat. Influența cea mai mare a avut-o însă Dionisie Areopagitul, care, așa cum scrie Pasquale Mazzarella, a fost în mod continuu citat de către gânditorii medievali[1].

Dominantă este însă prezența Sfântului Augustin la care a făcut apel întreaga filosofie medievală pînă la intrarea în scenă a lui Aristotel, care și după acest moment va rămâne coloana fondatoare a catolicismului mai ales pentru școala franciscană. Vorbim aici de doctrina filosofică a Sfântului Augustin, care va constitui filonul așa-numitului augustinism medieval, în care erau incluse nu numai principiile augustiniene, ci și elemente diferite provenite din tradiția platoniciană și neoplatoniciană.[2]

Doctrina teologică a Episcopului din Ippona, în schimb, va rămâne fundamentală pentru gândirea Sfântului Toma, care s-a inspirat de la el, în timp ce Bonaventura, augustinian în concepția sa filosofică, îi va urma pe Părinții Bisericii în teologia sa.

Filosofia Stagiritului, cunoscută din secolul al XII-lea numai datorită anumitor opere de logică, așa-numita *Logica vetus*, a cărei traducere aparține lui Boethius, s-a impus ca fiind cel mai coerent sistem de metafizică și de filosofie a naturii.

Într-o lume culturală dominată de doctrina augustiniană, pentru care întreaga cercetare era concentrată pe omul creat de Dumnezeu într-o stare de *har*, decăzut după aceea și salvat de Isus Hristos, apariția în spațiul cultural a unei enciclopedii elaborate în lumina purei rațiuni nu putea să nu suscite preocupări. Așa se explică condamnările din partea Bisericii, care interziceau predarea „Cărților despre natură" ale lui Aristotel în școli sau în formă privată; amintim aici condamnările dintre anii 1210 și 1231. Preocupările Bisericii erau și mai mari, datorită faptului că traducerile din Aristotel care au ajuns la început în lumea occidentală prezentau ornamentele proprii artei arabe, fiind redactate după texte în limba arabă.

Prima întâlnire a Sfântului Toma cu Aristotel s-a petrecut în tinerețea lui, când era student începând cu 1239 până în 1243 la Universitatea din Napoli, ale cărei baze le-a pus Federico al II-lea[3] în 1224. Sfântul Toma i-a avut ca maeștri aristotelici pe Martinus, profesor de gramatică și de logică, și pe Petru din Irlanda (Petru di Dacia), profesor de filosofia naturii. Atmosfera universitară napoletană a vremii era dominată de cultura aristotelică și arabă. Federico al II-lea, averroist el însuși, a creat în acest oraș un *Centru de traduceri* unde Michele Scotus a tradus în mod sigur între 1227 și 1230 *De caelo* și *De anima* de Averroes și poate și *De generazione, Parva naturalia* și *De substantia orbis*. Înainte a tradus alte opere aparținând lui Aristotel și *Sfera* lui Alpetragio.[4]

Mai mult, suntem siguri că Sfântul Toma a fost discipolul lui Albertus Magnus la Koln între 1248 și 1252, anul în care a început să predea la Paris, dar este de asemenea sigur că prima sa întâlnire cu Aristotel a avut loc la Napoli. În această Cetate s-a născut vocația sa în cadrul Ordinului dominican, un Ordin care se formase recent în Spania, și regândirea lui Aristotel în sens creștin. În mod sigur, scrie P. Mazzarella, influența lui Albertus Magnus asupra Școlii din secolul al XIII-lea a fost imensă, și în mod sigur și-a avut importanța sa și în formarea Sfântului Toma. De acum înainte este de remarcat diferența dintre școala lui Albertus Magnus și ceea ce înțelegem azi prin tomism.

Marea operă realizată de Aquinat a constat nu numai în efortul său de a-l face pe Aristotel inteligibil latinilor, ci de a-l regândi din punct de vedere creștin, atât în structurile gândirii de bază, cât și în tezele sale particulare, care apăreau curentului tradițional mai periculoase în interpretarea mesajului creștin. În această operă el a făcut dovada unei interpretări cu totul noi, opunându-se nu numai agostinismului dominant, ci și arabismului în general și averroismului în mod particular.[5]

S-a spus că inspirația Episcopului din Ippona este de sorginte platoniciană în spiritul ei, chiar dacă neoplatonismul, care-și are rădăcinile în emanantism, reia anumite doctrine particulare, cum ar fi distincția dintre suflet și spirit, doctrina rațiunilor seminale, teoria iluminării și concepția metafizică despre rău, transpusă într-o perspectivă teistă și creaționistă. Și platonismul, cu inspirația sa religioasă și cu afirmarea transcendeței

lumii ideale, cu doctrina spiritualității și nemuririi sufletului, a oferit un bogat patrimoniu ideal pe care Sfântul Augustin l-a acceptat și regândit la lumina Creștinismului. Gândirea lui Aristotel, în schimb, este o gândire naturalistică, în mod sigur metafizică și nu simplist fizică[6], dar în care transcendența e în mod clar afirmată, nu l-a cunoscut pe Dumnezeu, creatorul și prevăzătorul. Ea rămânea totdeauna fixată în concept, proprie întregii filosofii precreștine, de la eternitatea materiei la necesitatea lumii. De altfel, doctrina despre Suflet, unde nu este vorba despre substanța autonomă și subzistentă, așa cum era considerată de tradiția augustiniană, ci o formă a corpului, deschidea posibilitatea unor diverse interpretări, printre care și celei averroiste, combătută de Sfântul Toma de-a lungul întregii sale activități.[7]

Împotriva acestei forme de aristotelism și-a elaborat doctrina Sfântul Toma. El și-a asumat dubla misiune de a demonstra că averroismul, fie cel al lui Averroes, cât și cel ieșit în evidență în Facultatea de Arte din Paris, care va fi cunoscut în istorie ca „*averroism latin*" sau ca „*aristotelism eterodox*", în formulările sale era contrar rațiunii și era contrar gândirii lui Aristotel. De fapt, în celebra sa operă *De unitate intellectus contra Averroistas,* Sfântul Toma, prin intermediul unei bogate exegeze a textului aristotelic, examinat în lumina celor mai mari comentatori, îl numește pe Averroes, *deprevator* al gândirii aristotelice[8].

Problema luată în discuție în această polemică era în mod sigur una de primă importanță, deoarece se referă la una din temele fundamentale ale filosofie, adică cea care privește individualitatea Sufletului. Din Comentariul la Sentențele lui Petru Lombadul, operă din tinerețea Aquinatului, până la Comentariul la „*Liber de causis*", despre care am mai vorbit aici, operă a maturității depline, Sfântul Toma revendică conceptul de *Suflet intelectiv* nu numai ca un unic Suflet, ci și ca o *unică formă a corpului.*

Aceasta a fost în mod sigur o noutate în dezbaterile împotriva filosofiei augustiniene a vremii. Acest curent proclamă pluralitatea formelor ce compun entitatea umană, cărora li se poate adăuga Sufletul intelectiv, considerat o vreme o formă substanțială și *hoc aliquid,* adică o substanță autonomă în sine, completă din punct de vedere ontologic. Împotriva acestei forme de dualism de origine platoniciană, chiar împotriva intențiilor celor care îl profesau și care în mod implicit compromit unitatea subiectului uman, Aquinatul, pe aceeași linie cu Aristotel, a afirmat unitatea formelor substanțiale, bază a oricărei unități a persoanei[9].

Nu e cazul aici să stabilim dacă la Aristotel a fost garantată și până la ce punct nemurirea sufletului uman. În mod sigur, chiar dacă Sfântul Toma a considerat ca fiind unică forma substanțială în ființele vii, care la om este sufletul intelectiv, merge mai departe de Aristotel, afirmând spiritualitatea și, în consecință, nemurirea sufletului omenesc. Sufletul intelectiv, scrie Pasquale Mazzarella[10], este formă, dar o formă dotată de propria sa subzistență, fapt demonstrat de funcțiile sale cele mai înalte, care sunt funcțiile sale intelective. Este vorba aici de un principiu platonician, prezent în filosofia Sfântului Toma[11].

Pe bună dreptate, dacă structura sistemului său este, așa cum s-a spus, în mod fundamental aristotelică, la elaborarea sa participă elemente platoniciene și neoplatoniciene, filtrate prin intermediul gândirii Părinților Bisericii, în mod particular prin Sfântul Augustin, Iohannes Damascenus, Boethius și Pseudo Dionisie Areopagitul, al tradiției arabe și al *Liber de causis.* În mod eronat această lucrare a fost atribuită lui Aristotel, iar datorită Sfântului Toma s-a recunoscut că ea este o culegere de propoziții extrase din *Elementatio theologica* a lui Proclus, și căreia Aquinatul i-a dedicat un comentariu, care este un profund tratat de metafizică, așa cum am avut ocazia să vorbim aici pe larg.

În mod sigur, așa cum am mai spus, structura operei Aquinatului rămâne una aristotelică, dar în acest aristotelism există diferite curente ale gândirii antice, cu toate acele elemente care pot fi considerate valide pentru a pune bazele unei filosofii raționale de acord cu revelația și care își găsește în *Scripturi*, în tradiție și în Biserică baza sa metafizică.

Metafizica adevărului a Sfântului Augustin va fi recuperată în mod integral în *metafisica ființei* Sfântului Toma, care-și va concentra și el pe Dumnezeu speculația sa, în recunoașterea structurii ontologice a creaturii care, chiar dacă este *similitudo* lui Dumnezeu, este dotată cu o proprie consistență.

Noțiunea de *similitudine* la Sfântul Toma dobândește o orientare metafizică mai profundă, deoarece, așa cum spune el, *similitudinea* dintre creaturi și Dumnezeu se bazează pe analogie, întrucât este *ente* în esența lui, în timp ce toate celelalte entități sunt prin *participare.*

Această noțiune de „*ente*"[12] prin participare, care pune bazele din punct de vedere metafizic sensului de *similitudo* augustinian, este centrală în gândirea tomistică și constituie profunda directivă platoniciană a doctrinei sale[13].

Prima inteligență creativă a universului neoplatonic este, scrie Sfântul Toma, o anumită formă *subzistentă* nematerială, dar, întrucât ea nu este una cu ființa sa, ci este *subzistentă ființei* participate, această *formă subzistentă* se măsoară cu ființa participată la fel ca potența cu actul sau materia cu forma[14].

Pentru Sfântul Toma numele propriu al lui Dumnezeu este acela de Ființă subzistentă *Ipsum Esse subsistens*: Sf. Toma vede în ea fuziunea dintre datul biblic cu cel mai înalt nivel al speculației filosofice; ea pune împreună atotcuprinzătoarea ființă cu modalitatea cea mai radicală a autodeterminării, subzistența. Noțiunii de ființă subzistentă îi pot fi atribuite trăsăturile Tatălui ceresc, individuate deja în filosofia greacă și arabă (simplitate, actualitate, infinitate manifestate în revelația creștină), (Sfânta Treime, Providență, Iubire).

Primele noțiuni despre Sfânta Treime le găsim la Tertullian[15], care își expune propria doctrină trinitară; pentru a defini relațiile existente între Tatăl, Fiul și Spiritul/Duhul Sfânt el adoptă, primul dintre scriitorii latini, conceptele de *Trinitate* și de *Persoană* și chiar formula o substanță și trei persoane. Temele fundamentale dezvoltate de Tertullian în opera antignostică *Ad versus Marcionem*, în cinci cărți, între 207-212 d. I. Hr., sunt bunătatea Creatorului lumii, identitatea dintre Isus Hristos și Messia anunțat în Vechiul Testament și continuitatea între Vechiul și Noul Testament.

Tertullian, folosind cuvântul *trinitas* (treime) cu trimitere la Dumnezeul biblic, definește ca *unam substantiam in tribus cohaerentibus* (Adversus Praxean, 12,7) le numește persoane, preluînd termenii de persoană și de substanță de la metafizica stoică. În acest fel, a făcut o distincție între unicitatea ființei dumnezeiești și pluralitatea celor trei persoane, co-eterne între ele și consubstanțiale cum am văzut la Marius Victorinus și cu *trei relații subzistente* și nu cu trei subzistenți în relație, la Sf. Toma. Importanța doctrinei lui Tertullian constă în faptul că a anticipat cu un secol Conciliul de la Niceea din 325 d. I. Hr.

„Tertullian credea, scrie Reza Aslan[16], că cele trei entități nu participau în aceeași măsură la substanța divină: Tatăl participa într-o măsură mai mare, apoi Fiul, și în sfârșit Spiritul/Duhul

➲

Ioan Aurel Mureșan — *Variațiuni din casa surdului. Variațiunea 14* (2021), ulei pe pânză, 90 x 80 cm

Sfânt. Cu alte cuvinte, Isus putea să fie de aceeași substanță cu Dumnezeu, dar nu în aceeași măsură. Tertulllian a recurs la o analogie:

„Atunci când o rază de lumină este emanată de Soare, o parte este luată din Totul; dar va fi Soare în consistența razei, deoarece este o rază de Soare; natura sa nu este separată, ci extinsă (...) Astfel, și ceea ce provine de la Dumnezeu este Dumnezeu, la fel ca Fiul lui Dumnezeu, de aceea amândoi *sunt unul.*"[17] De aici a pornit intuiția lui Tertullian în crearea unui concept care va constitui centrul religiei creștine, adică *trinitas*, care mai târziu va deveni pentru tradiția creștină, Sfânta Treime.

Prezența acestor curente platoniciene și neoplatoniciene în gândirea tomistă a fost, cu

studiile istorice și teoretice, revendicată de istoriografia recentă, chiar dacă nu au lipsit exagerări, în sensul de a-l sacrifica pe Sfântul Toma neoplatonismului lui Proclus, așa cum în istoriografia precedentă a fost sacrificat Aristotel[18].

Importanța Sfintei Scripturi, scrie P. Mazzarella[19], în gândirea tomistică este fundamentală. Pe bună dreptate s-a scris că *Magister în sacra pagina* generează *magister in theologia* și în același timp exegeza proprie scolasticii.

Trebuie să considerăm că filosofia Sfântului Toma, chiar dacă este autonomă în ce privește teologia, în sensul că este elaborată cu principii pur raționale, este *filoscfia unui teolog*. În mod sigur, ne spune P. Mazzarella, revelația nu intervine în procesul speculativ, ci acționează numai ca moment psihologic și ca principiu al adevărului absolut, cu care se măsoară și se judecă orice adevăr. În acest context este relevantă marea importanță pe care *Scriptura* o are în gândirea Aquinatului, cu comentariile sale magistrale la Vechiul și Noul Testament.

Reîntoarcerea critică la părinții teologiei creștine, mai ales la Augustin și la Toma din Aquino îi va permite lui Lonergan[20], unul dintre printre primii teologi catolici ai secolului al XX-lea să recitească clasicii cu ochii aceluia care s-a convins că teoriile moderne despre subiect și despre autoconștiință ne pot spune mult, în ce privește reelaborarea acestei mari tradiții. Nu este o întâmplare că chiar Lonergan a fost primul teolog catolic contemporan care a reaprins cu luciditate discuția despre cum trebuie înțeleasă *Persoana* lui Dumnezeu în lumina principiului autoconștiinței[21].

Aquinatul, scrie Pasquale Giustiniani, n-a plecat de la *Tatăl* pentru a verifica dacă există o devenire în *El*, datorită procesiunilor al cărui autor este, ci s-a întrebat dacă există în Dumnezeu procesiuni cu scopul de a putea realiza o distincție între calitatea de *Tată*, instituită o *relație,* care urmează generării Fiului, și *forma constitutivă*, care o precede; de aici întrebarea sa de bază: cum poate aceeași relație divină să fie în același timp anterioară și posterioară?

Dacă, în schimb, ceea ce este anterior într-o anumită ordine este posterior în alta și invers, soluția teologului contemporan ar trebui elaborată nu plecând de la calitatea lui Dumnezeu, ci de la semnificația conceptelor umane ce privesc Absolutul dumnezeiesc.

În momentul în care rațiunea sfârșește prin a recunoaște că nu poate cunoaște *quid sit Deus*, dacă nu prin intermediul analogiei, ea poate să facă apel la instanța „*rațiunii în lumina credinței*", până la a gândi aceleași procesiuni în lumina analogiilor pshologice, în linie cu modernitatea; totul trebuie făcut fără a renunța la ceea ce a sugerat Sfântul Augustin și a elaborat Angelicul. Chiar dacă nu putea, în sens propriu, să cunoască *quid sit Deus*, în virtutea unei cunoștințe la care aspirăm, dar pe care o putem poseda în *in statu viae*, putem însă să pornim *pe cale* în lumina analogiei psihologice, cu bagajul ei tradițional și modern, până la a judeca ca fiind adecvate cele două procesiuni proprii ființei divine. Dacă prima nu poate să vină decât *per modum intelligibilis actionis,* generarea naturală sau pruducerea Fiului, cea de-a doua nu poate să fie decât *per modum amoris,* nu o generare, ci o „producere din" specifică Spiritului/Duhului Sfânt.

Pe această bază, conclude Pasquale Giustiniani, rezultă ușor de înțeles, în plan speculativ, că există în Dumnezeu *patru* relații reale, din care trei distincte în mod real (*relații subzistente*); faptul că denumirile de *Verbum* și de *Imago* sunt cele ale Fiului, așa cum *Amore* și *Dono* sunt proprii Spiritului/Duhului. Pe scurt, analogia psihologică în concepția lui B. Lonergan se poate transforma într-un fel de „poartă laterală", prin intermediul căreia putem arunca o privire clară asupra divinei esențe și chiar asupra celei de-a treia *Persoane* divine, menținând cu grijă diferența de „enunț" conform căreia ne referim la o realitate antropologică și în același timp la o realitate dumnezeiască.

De fapt, în timp ce *în noi,* ființe umane, *Logos*-ul interior pleacă de la intelect, și intelecția noastră rezultă cu adevărat distinctă de substanța noastră, de ființa noastră, de gândirea noastră, de voința noastră, în Dumnezeu, în schimb, *substanța-ființa-gândirea-voința* rezultă în mod absolut *una* și aceeași realitate. În consecință, dacă principiul prin care Tatăl generează nu este Intelectul divin sau intelecțiunea divină, ci *principiul generării divine* și *potenza spirandi*, ea poate fi foarte bine concepută în paralel, adică nu ca una voluntară, ci naturală, cu condiția să se manifeste *per modum voluntatis*[22].

Note

1 Cf. Scrierilor lui Mazzarela Pasquale, *Il pensiero di G.Scoto Eriugena,* Saggio interpretativo, Padova,1957; *Il pensiero speculativo di S. Anselmo d'Aosta,* Padova,1962; *Metafisica e gnoseologia nel pensiero di Teodorico di Vriberg*, Napoli, 1967.

2 Cf. F. Ehrle, *Der Augustinismus und Aristotelismus gegen Ende des dreizehnten Jahrunderts,* în „Archiv fur Literatur und Kierchengeschichte des Mittelalters," 1889, 5, pp. 603-635; L De Simone, *S. Agostino e l'agostinismo medioevale*, în "Sapienza", 1955,8, pp. 5-7, în Mazzarella Pasquale, *Il pensiero antico nella speculazione di Tommaso dAquino*, La tradizione critica della filosofia, Napoli, 1994, p. 312

3 Federico Ruggero di Hohenstaufen (1194-1250), a fost un om de cultură foarte apreciat, a promovat literatura prin intermediul poeziei proprii *Școlii siciliene*. Aici a fost folosită pentru prima dată *limba romanza*, după cea *provensală*, siciliana. Poezia care a fost scrisă la Școala siciliană a avut o influență mare asupra literaturii și asupra a ceea ce va deveni *moderna limbă italiană*. Școala și poezia sa au fost salutate cu entuziasm de Dante și de contemporanii săi. Limbă care a anticipat cu cel puțin un secol folosirea *dialectului toscan* ca limbă de elită literară a Italiei.

4 Cf. lui M. Grabmann, *Magister Petrus von Hibernia der Jugendlehrer des heil*; *Thomas von Aquin* , in Mittelalteriches Geistleben, I Monaco, 1926, pp. 249-265;

5 Despre poziția S. Toma împotriva averroismului cfr. operelor lui *Mandonnet și Steenberghen*, Putem cita aici și *Eseul: Critica S. Toma făcută averroismului gnoseologic,* în „Revista de filosofia neo-scolastică" LVI, 1974

6 Cf. lui M. Gentile, *Le posizioni del problema dell'essere nella Metafisica di Aristotele*, in "Revista di filosofia neo -scolastica" Supplemento al vol. 27, 1935. pp. 25-30.

7 Fapt remarcabil, apariția la noi a lucrării lui *Ibn Rusd* (Averroes,) *Cuvânt hotărâtor, Privind stabilirea legăturii dintre filoscfie și Legea revelată*, Editura Polirom, Iași 2020, Introducere, traducere din limba arabă de George Grigore.

8 Cf. *De unitate intellectus*, cap. II, ed. L.W. Keller, Roma 1957, p. 38

9 Cf. Sofia Vanni Rovighi, *L'antropologia filosofica di San Tommaso d'Aquino*, Milano 1965, pp. 4761; *Introduzione a San Tommaso d'Aquino*, Bari, 1973,pp.82-97

10 Mazzarella P., op. cit, p. 315

11 Sofia Vanni Rovighi, op. cit. pp. 22-34.

12 *on* (to) ,*l'essere*,latina târzie.*ens*; pl. *onta;/ to ti en einai, essenza,* literar se
traduce: "*ceva în care este ființa*", formula aristotelică pentru a desemna ceea ce intră în definiția de *ființă*, Metafizica ,A,3

13 Importanța doctrinei participării așa cum am văzut în textele anterioare, ca bază a metafisicii în Sfântul Toma, în valoarea sa teoretică și în diversele faze ale ale gândirii sale, a fost în centrul cercetărilor Părintelui Cornelio Fabro, care la Perugia a dat consistență studiilor tomiste, având o influență remarcabilă în epocă; *La nozione metafisica di partecipazione secondo S. Tommaso d'Aquino,* Torino, 1960, L.B. Geiger, *La participation dans le philosophie de Saint Thomas d'Aquin*, Paris, 1942.

14 San Tommaso, *Comentariu la Super Librum de causis,* ,ed. it. Prop. 9, p.64

15 *Quintus Septimius Tertullianus*, Cartagine (155-230) d. I. Hr. a fost unul din cei mai celebri scriitori romani, filosofi și apologeți creștini, a cărui operă impresionantă cuprinde printre altele *Ad nationes.* 197 d. I. Hr., în apărarea Creștinismului împotriva păgânilor ,*Apologeticum*, 197 d. I.Hr. Așa-numita *crimina occulta*, păcatele specifice moralei păgâne.

16 Reza Aslan, *Dumnezeu, O istorie umană,* Rizzoli, Milano 2018, p. 285

17 Ibid. p. 164

18 Cf. lui Cornelio Fabro, *Platonismo, Neoplatonismo e Tomismo. Convergențe e Divergențe* , în Tomismo e Pensiero Moderno, Roma, 1969, pp. 435-460.

19 P. Mazzarella, op. cit. p. 316

20 *Bernard Joseph Francis Lonergan,* s-a născut la Buckingham, în Ottawa, (Quebec), Canada, în 17 decembrie 1904. Profesor la Universitatea Gregoriană din Roma, unde a predat 12 ani, este autorul unor studii despre *har* în Sf. Toma, asupra teoriei cunoașterii, operele sale latine tot despre *har,* despre *Logos*-ul întrupat, despre Sfânta Treime, monumentala sa lucrare *Insight*, calea anevoioasă care duce la *Method in Theology*, profundul său interes pentru științele umane și ultimele lucrări asupra economiei. S-a stins la Pickering în 1984. A fost unul din cei importanți gânditori catolici ai secolului al XX-lea. A încercat să facă ceea ce Sf. Toma a făcut în vremea sa, cu diferențele de rigoare, adică a problematizat gândirea științifică modernă, istorică și hermeneutică.

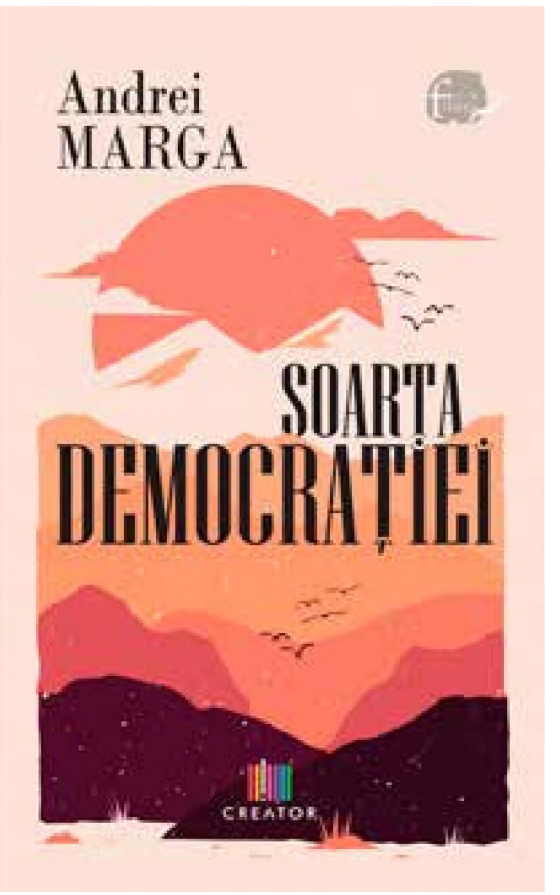
21 Cf. A. Milano, *La trinità dei teologi e dei filoscfi, L'intelligenza della persona in Dio*, în A. Pavan -A. Milano , *Persona e personalità* , Edizioni Dehoniane, Napoli 1987, 1-287, 1-286, în cartea despre B. Lonergan din care am cit., Pasquale Giustiniani, *Bernard Lonergan,* Morcelliana, Brescia 2001, pp. 25-27.

22 Cf. Pasquale Giustiniani, op. cit. pp. 32-33

■

Soarta democrației de azi

Andrei Marga



Cu ocazia apariției volumului meu *Soarta democrației* (Editura Creator, Brașov, 2022, 344 p.), am primit o serie de întrebări din partea celor interesați. Ele au fost mai mult decât interesante, încât m-au îndatorat la un răspuns riguros. De aceea, le-am reținut și caut să răspund întrebărilor și pe această cale.

Democrația este un subiect frecventat astăzi. Ce aduce nou cartea? Democrația rămâne soluția cea mai bună pentru ca oamenii să-și decidă cadrul vieții, iar deciziile să fie benefice și eficace. Dar ar fi nerealist să nu se ia în seamă ceea ce se petrece pe terenul faptelor. În cartea *Soarta democrației* explorez situația creată și aduc noutăți de ordinul datelor, al documentării, al metodei și al concepției.

Am luat în discuție date de azi preocupante pentru conștiința democratică. De pildă, după alegere aleșii ies de sub controlul cetățenilor, până la eventuala nouă candidatură. Se aleg în funcții de stat inși cu voturile a sub jumătate din electorat, dar aceștia pun mâna pe instituții de forță și-și arogă puteri de monarh. Ajung frecvent la decizii inși dintre cei mai slabi profesional, civic, moral, încât pletore de incapabili decid soarta oamenilor. Apatia unei mari părți a electoratului este nefastă. Ca și maladia apolitismului! Se adoptă decizii grave (de exemplu, starea de necesitate) ca o chestiune de interes personal, fără consultare. Derapajele autoritariste ale decidenților sunt frecvente. Funcțiile publice se exercită ca feude, nu ca însărcinări. Aleșii au mai curând opiniile sponsorilor sau șefilor, decât opinia electoratului sau cel puțin propria opinie. Nu mai insist aici asupra mentalității „mă susții, îți dau", ce apare ori de câte ori se încearcă „democrație din afară". Scade încrederea cetățenilor și crește sentimentul neputinței – ceea ce este grav.

Am luat în sprijin cele mai noi analize, datorate unei generații noi de analiști – Mounk, Applebaum, Hoffstetter, Müller, Zisek, pe lângă Norberto Bobbio, Robert Dahl, Habermas, Michael Oakeshott din generații anterioare. Am în minte, desigur, și ceea ce s-a spus despre democrație, de la Thomas Jefferson, trecând prin John Stuart Mill, la John Dewey.

Punctul de plecare factual și literatura problemei sunt evident proaspete, actuale. Dar nu numai atât.

Față de metodele în uz, care au origine îndeobște normativă și ajung să postuleze concluzii contrafactuale, metoda pe care o aplic este polemică cu dogmatismul, fie el și „democratic", ce s-a instalat. Iau în seamă fapte precise din țările democratice, pun faptele în legătură cu cadrul normativ din care se revendică democrația și propun schimbări.

Sunt în cartea Soarta democrației *noutăți de natura concepției?* Sunt astfel de noutăți. Concepția asupra democrației este adusă în cartea *Soarta democrației* la dezvoltări. Trei au relief.

Prima este ideea că nu se poate părăsi fără pierderi teza diversificării democrației. Ar fi o contradicție logică! Teza unei singure forme de democrație pe lume nu este democratică!

A doua dezvoltare pe care o aduc se referă la formele de stat. Cum se știe, Aristotel a distins trei forme după efectivul celor care asigură dominația. „Democrația" este dominația multora, spre deosebire de dominația unuia, care este „monarhia" (la limită, „tirania"), și de dominația puținilor, care este „aristocrația" (uneori simplă „oligarhie"). Montesquieu a distins trei regimuri: „despoția" sau regimul în care „un individ decide totul, fără reguli și lege, conform voinței și simțurilor proprii", „monarhia" sau regimul în care „decide un om, dar după legi stabilite și făcute publice" și „republica" sau regimul în care „poporul, ca întreg, respectiv o parte a poporului posedă puterea suverană". Montesquieu a mai distins forme ale „republicii": „democrația", în care poporul („cetățenii înstăriți") are sub control deciziile, și „aristocrația", în care acestea aparțin doar unora. Desigur, sunt și alte clasificări.

Realitățile vieții de astăzi obligă însă la clasificarea formelor de stat și după criteriul calibrului profesional, civic și moral al decidenților. Calibrul scăzut al decidenților, se observă cu ochiul liber, slăbește statele. Democrațiile cu decidenți prost selectați ajung să nu poată concura regimuri autoritare cu lideri îngrijit pregătiți. La nivelul faptelor de azi, propun distincția „meritocrație", „mediocrație" și „stupidocrație".

A treia dezvoltare constă în soluții instituționale la criza actuală a democrației. Este vorba de legiferarea controlului alegătorilor după alegeri și de limitarea mai strictă a mandatelor pentru funcții în stat. Urmez o sugestie franceză și observ, la rândul meu, că al doilea mandat în funcții de stat nu dă rezultate – uneori blochează țara respectivă.

După ce Habermas a lămurit „patologiile rațiunii", iar Joseph Ratzinger „patologiile credinței", a devenit clar că sunt și alte câmpuri de patologie. În volumul *Soarta democrației* am

Ioan Aurel Mureșan *Moartea lui Acteon*
Apud Tizian (2020)
ulei pe pânză, 200 x 150 cm

căutat să lămuresc „patologia democrației" de azi.

Ca diagnoză, am arătat că democrația suferă în zilele noastre nu doar pentru că este concurată de autoritarism sau populism. De altfel, ar trebui precauție în folosirea acestor termeni. La drept vorbind, autoritarism este azi chiar în societăți ce se cred democratice. Iar servirea intereselor poporului nu este populism, cum se crede. Populism este când vocea poporului este folosită pentru a-l înșela.

Democrația suferă acum, de fapt, mai ales din cauza unora urcați în funcții de stat în numele democrației. Problema mare este aceea că trăim în societăți în care, urmare a erorilor la decizie, integrarea socială este fracturată – mai ales odată cu sărăcirea, relativă sau absolută, a populației. Ar trebui întrebat mereu cât contează cetățeanul din fiecare om în condițiile polarizării sociale în creștere azi? Cât contează fiecare comunitate?

Am dat o interpretare situației democrației. Contra conformismului, argumentez că și în societățile care se autodenumesc democratice este mult de lucru. Situația generală nu mai este nici cea din 1945 și nici cea din 1990, chiar dacă unii sugerează aceasta. Democrația are de luptat oriunde cu fracturarea societății și are de înfruntat fenomenele birocratizării și digitalizării.

Am întărit, la rândul meu, teza că nu se ajunge la democrație fără democratizare. Democrația nu este doar pentru mâine, după cum nu este doar pentru favorizați. Democrație înseamnă să-i recunoști oricui, dincolo de orice alt considerent, dreptul de a gândi altfel și de a spune „nu". Maxima democratului demn de nume este „nu voi conteni să-mi apăr opinia în fața opiniei tale, dar nu voi conteni nici să lupt pentru ca tu să ai dreptul să ți-o promovezi".

Am aplicat maxima în analiza Uniunii Europene de azi, în analiza României și oricărei democrații. Cu aceasta, viziunea din cartea *Soarta democrației* se deschide încă o dată spre viitor.

Ce perspective oferă democratizării distincția dintre democrație și autoritarism ce se face acum

➲

în politica internațională? Distincția dintre democrație și autoritarism este logică. Una este guvernarea de către popor și pentru popor, cum spunea Abraham Lincoln, și alta este guvernarea unui grup sau chiar a unei persoane. Una este guvernarea prin consultare, alta este guvernarea prin impunere. Numai că distincțiile logice se fac dificil în practica vieții.

Distincția de astăzi dintre democrație și autoritarism este cea făcută de Karl Popper, care a operat cu criteriul felului în care este selectată guvernarea – prin alegeri libere, respectiv prin recurs la forță oarecare. Este, însă, nevoie de un criteriu mai elaborat și mai complex de delimitare a democrației și autoritarismului – care să includă, de pildă, șansele de mobilitate socială verticală, coeziunea comunității, capacitatea de a rezolva solicitările cetățenilor. Altfel, așa cum acuză teoreticieni reprezentativi din cultura SUA, Angliei, Franței, Germaniei actuale, distincția, logic corectă, se aplică anevoios, căci în practică se ajunge ca unele democrații să devină autoritariste sau unele autoritarisme să selecteze mai îngrijit liderii decât democrații străine de meritocrație. Așadar, trebuie lămurită aplicarea distincției, altfel validă.

Cum se va repercuta războiul actual asupra democrației? Să ne amintim că democratizările anilor optzeci-nouăzeci au fost posibile în condițiile acordurilor internaționale de la Shanghai (1972), Helsinki (1975), Geneva (1985) și Reykyavik (1986) și ale înțelegerilor Gorbaciov-Kohl. Nici nu este posibilă democratizare fără cooperare. Conflictele favorizează autoritarismul. Conflictul actual și faliile din lume, care s-au creat tot ca urmare a derapajelor democrației, vor slăbi, la rândul lor, democrațiile. Faptul este perceptibil.

Ce a determinat scrierea acestei cărți? M-au determinat trei motive. Primul este gravitatea crizei democrației. Acuzată deja în țări ale democrației clasice, SUA, Anglia, Franța și alte țări, această criză este mai gravă decât se crede. Al doilea motiv ține de intenția de a duce mai departe, cu cele mai noi date, optica filosofiei mele politice – teoria democrației reflexive. Orice autor preocupat de sistematica gândirii sale caută să-și aducă analizele la zi. Al treilea motiv pornește de la alunecarea tot mai abruptă a României ultimului mai bine de un deceniu într-o „democrație cu vătaf" („conducător", „șef de stat", „trimis al lui Dumnezeu" etc.) – într-o „democrație condusă de incapabili", cu securism și justiție aservită, cum tot mai mulți concetățeni observă. De fapt, este o deteriorare plină de urmări în indicatorii țării – sărăcie proeminentă, cea mai mare emigrație dintr-o țară în timp de pace, justiție masiv desprofesionalizată, cel mai ridicat abandon școlar dintr-o țară europeană, cel mai mare procent de analfabeți funcționali, cel mai dezvoltat, proporțional vorbind, aparat securistic de pe continent, largă desemnare de nepregătiți la decizii, incapacitate de a proiecta. Sunt, desigur, și alți indicatori ai stării actuale.

Cine sunt adresanții cărții? Cartea se adresează oricărui cetățean care vrea să cunoască starea democrației, dificultățile ei și ce are ea de rezolvat. Desigur, se adresează și celor care se ocupă profesionalizat de democrație. Studenților le arată cum se analizează democrația. Cetățeanului simplu care suntem fiecare îi arată cum stă democrația în lume, în Europa și la noi, și ce înseamnă democratizarea mai departe. Teoreticienilor le propune concepția democrației reflexive.

Cum se plasează cartea în curentele internaționale de la această oră? Sunt democrați americani care spun că democrația este „la capătul puterilor". Alții, democrați germani, cred că ea „s-a sfârșit". Democrați francezi spun că „democrația este în curs de epuizare". Englezii vorbesc de „postdemocrație". Mulți oameni cred că Satan a ocupat deja lumea și că totul se sfârșește cu asta. Eu sunt de părere că forma actuală a democrației are probleme deloc oarecare, dar principiul democrației, anume „guvernarea țării de către popor și pentru popor", rămâne valabil. Totuși destui oameni apără valori!

Sunt, apoi, inși care cred că doar ce apără ei este democrație. Susțin că democrația s-a diversificat și că, după 1990, în fiecare țară s-a învățat, încât nicio țară nu a rămas la ceea ce era în „războiul rece". Distincția „democrație" – „autoritarism" ține de logică și se face lejer în teorie. Numai că orice distincție logică dă rezultate în funcție de analize ale întregului societății. Din nefericire, analize cuprinzătoare ale întregului diferitelor societăți se lasă așteptate. Iar ideologia și propaganda nu au cum să le substituie.

„Democrația deliberativă" a lui Habermas a redeschis, cu siguranță, orizontul democrației, mai mult decât orice altă viziune din zilele noastre, sub forma „comunicării nedistorsionate de structuri". Logic și teoretic, ceea ce se numește „discurs", de altfel foarte bine delimitat în „pragmatica universală", de simpla „acțiune comunicativă", este forma cea mai matură de democrație. Nimeni nu este exclus de la dezbaterea publică și fiecare cetățean își poate exprima și promova opinia, iar deciziile câștigă în adecvare și eficacitate prin trecerea lor prin filtrul argumentării în viața publică.

Conceptualizarea mea este afiliată la această optică. Consider, însă, că modelarea teoretică, de importanță crucială, firește, nu este de ajuns pentru a avea democrație. Ca să fie democrație, aceasta este, sau ar trebui să fie, și practicată, adică convertită în formă de viață.

Știm prea bine că oamenii reacționează la derapaje abia când întâmpină dificultăți concrete. Ca urmare, democratizarea trebuie ancorată în ceva concret. În situația dată în care ne aflăm azi, opțiunea mea este pentru o democrație care a învățat din eșecuri, ca și din consecințe negative precum cele evocate, și a devenit reflexivă. Una care nu repetă pasiv și indiferent ceea ce a dus-o la toate acestea. Măcar atât! ■

Ioan Aurel Mureșan *Acteon și nimfele. Apud Tizian* (2020), ulei pe pânză, 200 x 150 cm

Despre interviu: definiții, etimologie, istoric și tipologii (II)

Iulian Cătălui

Scurt istoric al interviului literar

Din toate aceste studii de caz specifice, pot fi deduse o serie de perspective mai generale, în special despre istoria și dezvoltarea *interviului literar*, identitatea sa generică și motivațiile sale subiacente, majoritatea savanților fiind de acord cu privire la dezvoltarea interviului literar ca un „subtip al *interviului media*" care își are originea în presa franceză de la sfârșitul secolului al XIX-lea.[1] Cu toate acestea, variațiile în dezvoltarea genului depind de contextele naționale și culturale, cercetătorii englezi, germani și francezi punând astfel în prim plan diferiți precursori ai interviului literar, Stephen Arkin, de exemplu, se referă la conversațiile lui James Boswell cu dr. Samuel Johnson, în timp ce Kelley P. Lewis se întoarce cu mult în urmă la dialogul lui Platon *Ion*, despre poezie, creativitate și imaginație[2], ulterior, Lewis trasând o linie, prin conversațiile renascentiste, la narațiunile dialogice ale vieții lui Boswell și Johnson și la *Conversațiile* lui Eckermann cu Goethe. Influența lui Eckermann asupra interviului literar a fost subliniată și în cercetările germane.[3] Volkmar Hansen și Gert Heine (1983: 7–10) indică, de asemenea, ideea reformatorului Martin Luther, de „discuție la masă"[4]. Potrivit lui Jean Royer (1987: 119), primul interviu literar a apărut în *Le Petit Journal* în 1884[5], în acea perioadă apărând și primele reflecții teoretice asupra interviului literar din Franța, în special „L'esthetique de l'interview" de Edmond Barrès (1892), mai mult, epoca abundă în parodii, romane și „forme de interviu fictive" [6]. Jean-Marie Seillans, într-un volum de interviuri cu scriitorul din secolul al XIX-lea Joris-Karl Huysmans, autorului bizarului dar modern-fascinantului roman *În răspăr*, situează interviul literar în cadrul mai larg al „democratizării literaturii în presa populară și al competiției dintre scriitor și jurnalist", acest lucru ducând, susține Seillan, atât la popularitatea autorului literar ca tip, cât și la pierderea ridicatului său nivel „sacru"[7]. O figură cheie în dezvoltarea timpurie a interviului literar este intervievatorul de la sfârșitul secolului al XIX-lea, din *Belle Époque*, Jules Huret, datorită concepției sale despre interviul ca „gen veridic", real și sincer, dar și succesului formatelor sale (de exemplu, rapoarte de călătorie, vizita la autor).[8] Cel mai important, Huret și-a condus binecunoscuta *Enquête sur l'evolution litteraire* pentru publicația *L'Echo de Paris* în 1891, acest sondaj nefiind primul în care scriitorii au fost chestionați — despre tot felul de evenimente și probleme[9] —, dar a fost întâiul care a intervievat autorii despre literatură pentru a oferi o imagine „științifică" a literaturii de la acea vreme.

Interviul literar ia uneori forma *parodiei* (de exemplu, „sondajele surrealiste") și a devenit o parte indispensabilă a domeniului ori spațiului literar francez.[10] Practica „anchetei" (*enquête*) interacționează cu interviul literar prin aceea că folosește forma interviului, în special codul „vizitei la marele autor", precum și „chestionare scrise"[11]. Alte momente definitorii în istoria interviului literar în Franța sunt perioada interbelică, cu lucrările celebrului intervievator Lefevre (Boucharenc 2012), și importanța crescândă a interviurilor radio în prima jumătate a secolului al XX-lea.[12]

Primul interviu literar în limba engleză a fost cu un scriitor francez foarte cunoscut la cea vreme, Jules Verne, luat de Marie A. Belloc în *Strand Magazine* în anul 1895.[13] În general, totuși, s-au făcut puține cercetări despre gen în această perioadă, o excepție notabilă fiind Richard Salmon (1997) în diverse interviuri cu Zola și Verne, inclusiv ilustrațiile care îi însoțesc în cultura celebrităților emergente din epoca victoriană.[14] Principalul obiectiv al atenției în studiile engleze este revista literară *Paris Review* din a doua jumătate a secolului XX, în special procedurile sale editoriale elaborate, adesea în relație cu alte stiluri de interviu.[15]

În spațiul german, primul intervievator literar a fost Karl Gutzkow, ale cărui *Briefen aus Paris/ Scrisori din Paris* (1842) conțin scene și relatări ale conversațiilor sau dialogurilor cu personalități importante, inclusiv cu câțiva scriitori.[16]Majoritatea studiilor germane se concentrează pe perioada postbelică, când interviurile au servit intens ca „instrumente pentru ancheta critică"[17]. În anii 1950 și 1960, interviurile literare au devenit ajutoare importante pentru autopromovarea scriitorului.[18] Specific Germaniei este *autorul de interviu*, care folosește date faptice adunate prin interviuri pentru a produce ceea ce Hans Joachim Schröder a numit „literatura interviului", cum ar fi celebra carte a Erikăi Runge, *Bottroper Protokolle/ Protocoalele Bottroper* (1968).[19] Acest gen documentar folosea, printre altele, tehnici literare pentru a se sustrage de la normele puternice prescrise de estetica realismului socialist în fosta R.D.G.[20]

Interviul literar ca gen hibrid

Cea mai recurentă expresie folosită pentru a caracteriza interviul literar este cea de „gen hibrid", hibriditatea găsindu-se la diferite niveluri, mai presus de toate, interviul constând atât dintr-o „componentă primară", dialogul oral sau scris, cât și dintr-o „componentă secundară", textul editat (în sensul larg) pe care îl vom desemna drept „raport" sau "informare"[21]. De pildă, Michael Haller[22] folosește termenii *Darstellung* și *Gestaltung* (respectiv reprezentare și modelarea, aspectul dialogului), în timp ce Hans Joachim Schröder vorbește despre „transcripție", referindu-se la „*Material aus zweiter Hand*"/ *Material la mâna a doua*, spre deosebire de dialogurile precedente). Aceste două tipuri de discursuri sunt fundamental diferite, atât dialogul (oral), cât și „raportul" ori „informarea" sunt supuse constrângerilor impuse de formatul și mediul în care apar, precum și de premisele – non-ficționalitate, autenticitate și spontaneitate – care guvernează interviul în diverse „societăți ale interviului"[23], dialogul sau conversația fiind marcat de ezitare, improvizație și discontinuitate. „Interacțiunile conversaționale nu se încapsulează într-un cadru generic", spre deosebire de genurile „instituționalizate", precum genurile literare, care, potrivit lui Dominique Maingueneau, presupun o „funcție de autor"[24].

Ioan Aurel Mureșan *Atelierul artistului*
Apud Courbet - detaliu (2020),
ulei pe pânză, 200 x 150 cm

În schimb, „raportul" editat este structurat și formulat de intervievator în oarecare colaborare cu intervievatul și sub îndrumarea mai mult sau mai puțin interesată sau manipulabilă, în opinia mea, a redactorului și editorului-șef, importanța „funcției de autor" pentru recunoașterea unui gen instituționalizat, precum literatura, putând explica foarte bine de ce în studiile literare termenul de *interviu literar* în general, nu este folosit pentru interviurile care adoptă un stil literar sau tehnici literare, ca în *New Journalism/ Noul Jurnalism*, ci pentru cele oferite (sau conduse) de un actor care este înrudit sau legitimat de domeniul literar: de obicei autori literari, uneori și critici literari.[25] Chiar și așa, majoritatea savanților și criticilor ezită să privească interviul literar ca pe un gen literar cu „drepturi depline": funcția de autor este un criteriu generic necesar, dar nu suficient.[26] De remarcat că *New Journalism/ Noul Jurnalism* era un stil de a scrie știri și de jurnalism, dezvoltat în anii 1960 și 1970, în S.U.A., care utiliza tehnici literare „neconvenționale" la acea vreme, caracterizându-se printr-o perspectivă subiectivă, un stil literar care amintea de non-ficțiunea de largă respirație.[27] Folosind imagini extinse, reporterii și jurnaliștii interpolau limbajul subiectiv în fapte, în timp ce se cufundau în poveștile pe care le raportau și le scriau, dar în jurnalismul tradițional, clasic ziaristul era „invizibil"; faptele erau raportate în mod obiectiv.[28] Scriitura este mai apropiată de literatură ca formă, dar stilul nu trebuie să umbrească minuțiozitatea investigațiilor și precizia faptelor semnalate, Tom Wolfe definind acest tip de jurnalism drept „investigație artistică" („*Investigația este o artă, să fim pur și simplu un fel de artiști*")[29]. Termenul a fost codificat cu semnificația actuală chiar de jurnalistul și romancierul american menționat, Tom Wolfe într-o colecție de articole de jurnalism din 1973 pe care a publicat-o sub numele de *The New Journalism*, (articole în acest stil au fost publicate în ziare, dar mai mult în reviste precum *The New Yorker, New York Magazine, The Atlantic Monthly, Rolling Stone, Esquire, CoEvolution Quarterly* și, pentru o scurtă perioadă în *Scanlan's Monthly*), care acopereau subiecte despre marile vedete de la Hollywood precum și despre mari maeștri precum pictorul Pablo Picasso, coregraful și dansatorul de balet ruso-american George Balanchine, arhitectul americano-chinez Ieoh Ming Pei, un eclectism practicat de Barbara Goldsmith sub titlul de *creative environment/ mediu creativ* și care a fost foarte rapid recuperat în Suplimentul duminical al *New York Herald Tribune*, apoi în jurul anului 1968, în *New York Magazine*.[30] Tom Wolfe identifica patru caracteristici principale împrumutate de „noii jurnaliști" din literatura de ficțiune[31]: preferă pe cât posibil punerea în scenă narațiunii istorice; transcrie dialogurile integral (mai degrabă ca o conversație decât ca citate); adoptă persoana întâi singular (ca punct de vedere al unui personaj); folosește detaliile de zi cu zi (pentru a descrie mai bine viața personajului).

Concluzii

Interviul literar este, ca și interviul jurnalistic din care acesta descinde, un gen hibrid care aparține unor domenii diferite și îndeplinește funcții diferite.[32] Forma sa relativ stabilă obnubilează, de exemplu, o mulțime de „variații și practici eterogene", în baza acestora, putând totuși identifica o serie de caracteristici de bază: în primul rând, interviul literar este determinat minim de prezența unui interlocutor literar, aceasta fiind o precondiție necesară pentru transferul ei în domeniul literar, deoarece ne permite să atribuim o „funcție de autor", mai ales intervievatului, dar uneori și intervievatorului atunci când acesta este o autoritate consacrată în domeniul literar.[33] O a doua condiție constă în forma narativă a reportajului terminat și în calitățile literare sau estetice ale interviului scris, aceasta nefiind o caracteristică exclusivă a interviului literar, dar îl aduce din nou aproape de genurile literare existente, cum ar fi autobiografia, biografia, reportajul, eseul, monologul sau conversația și chiar ficțiunea.[34] În anumite condiții – în special perioade, reviste și programe și în ceea ce privește anumiți scriitori și intervievatori – „genericitatea" interviului literar devine mai puternică: devine un text autonom care își ia locul în cadrul unei opere mai mari (a intervievatului sau a intervievatorului) și într-o constelație de genuri literare într-o anumită perioadă.[35] Domeniul ori spațiul literar răspunde apariției acestui nou „gen" prin parodii, interviuri fictive, „literatură interviu" și comentarii asupra formei.[36]

Interviul literar constituie un nou loc de interacțiune între diverse discursuri, instituții și mass-media, pe de o parte, dezvoltarea ei arată o tendință spre autonomie, ceea ce ridică întrebări despre aspecte ale literaturii care sunt adesea luate de la sine înțelese: genul; calitatea de autor; editare; relațiile schimbătoare dintre adevăr, autenticitate și textualitate, între privat și public, între construcția posturii și crearea caracterului, pe de altă parte, rămâne o practică „heteronomă" care este guvernată de funcții sociale, politice, comerciale și simbolice.[37] Face literatura vizibilă în alte domenii ale societății și demonstrează influența societății și a mass-media – „societatea interviului" – asupra domeniului literar, care se adaptează și se schimbă constant, iar studiul neapărat interdisciplinar al interviului literar ca „gen hibrid" va fi, fără îndoială, de interes nu numai pentru savanții, criticii și istoricii literari, ci și pentru alte domenii preocupate de discurs și postmodernitate.[38]

Note

1 John Rodden, *Performing the Literary Interview: How Writers Craft Their Public Selves*, Lincoln, The University of Nebraska Press, 2001, p. 3.

2 Stephen Arkin (1983), „Composing the Self: The Literary Interview as Form", în *International Journal of Oral History*, 4, p. 12 și Kelley Penfield Lewis, „Interview at Work: Reading the *Paris Review* Interviews 1953-1978", PhD diss. Dalhousie University, 2008, p. 32.

3 Holger Heubner, *Das Eckermann Syndrom: Zur Entstehungs – und Entwicklungsgeschichte des Autoreninterviews*, Berlin, Logos, 2002, online.

4 Volkmar Hansen & Gert Heine, „Das Interview oder der bocksfußge Gott", în *Frage und Antwort: Interviews mit Thomas Mann 1909-1955*, edited by Volkmar Hansen and Gert Heine, 7-25, Hamburg, Albrecht Kraus, 1983, online și Martin Kott, *Das Interview in der französischen Presse*, Berlin, de Gruyter, 2004, pp. 51-61.

5 Jean Royer, „De l'entretien", în *Etudes Françaises*, 12, p. 119.

6 Marie-Françoise Melmoux-Montaubin, „Du feuilleton a l'interview: Une littérature en décadence?", în "L'interview décrivain", edited by Martine Lavaud and Marie-Eve Thérenty. Special issue, *Lieux littéraires*, 9-10, pp. 29-48.

7 Jean-Marie Seillan, „Introduction", în *Interviews*, by Joris-Karl Huysmans, edited by Jean-Marie Seillan, 7-88, Paris, Champion, 2002, online.

8 Martin Kott, *Das Interview in der französischen Presse*, Berlin, de Gruyter, 2004, p. 214.

9 Marie-Eve Thérenty (2006b), „Sacre de l'événiment/ sacrifice de l'écrivain: Les enquêtes littéraires dans le quotidien avant l'affaire de Dreyfuss", în „L'interview de l'écrivain", edited by Martine Lavaud and Marie-Eve Therenty. Special issue *Lieux littéraires*, 9-10, pp. 185-203.

10 Marie Carbonnel, „Les écrivains en leur miroir: Jeux et enjeux de l'enquête au sein de la République des Lettres", în *Mil Neuf Cent: Revue de l'Histoire Intelectuelle*, 22, pp. 29-58.

11 Masschelein *et al.* (2014), *cp. cit.*, p. 14.

12 *Ibidem*, p. 14.

13 Kelley Penfield Lewis, „Interview at Work: Reading the *Paris Review* Interviews 1953-1978", PhD diss. Dalhousie University, 2008, p. 48.

14 Richard Salmon (1997), „Signs of Intimacy: The Literary Interview in the Age of Interviewing", în *Victorian Literature and Culture*, 25, pp. 159-177.

15 Kasia Boddy (1998), „How Writers Talk: The Literary Interview", în *Borderlines: Studies in American Culture*, 5, pp. 60-69.

16 Volkmar Hansen, „Das literarische Interview", în *„In Spuren gehen...": Festschrift für Helmut Koopmann*, edited by Andrea Bartl, 461-473, Tübingen, Germany, Niemeyer, 1998, p. 470.

17 Masschelein *et al.* (2014), *cp. cit.*, p. 14.

18 *Ibidem*, p. 14.

19 *Ibidem*, p. 14

20 *Ibidem*, p. 15.

21 Michael Haller (2013) [1991], „Das Interview: Ein Handbuch für Journalisten", Constance, Germany, UVK, online și Hans Joachim Schröder (1991), „Das narrative Interview: Ein Desiderat in der Literaturwissenschaft", în *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 16: 94 – 109, online.

22 Michael Haller (2013) [1991], „Das Interview: Ein Handbuch für Journalisten", Constance, Germany, UVK, online.

23 Masschelein *et al.* (2014), *cp. cit.*, p. 17.

24 Dominique Maingueneau (2006), „Modes de généricité et competence générique", în „Le savoir des genres," edited by Marielle Macé and Raphaël Baroni, Special issue, *La Licorne* 79: 57 – 71.

25 Masschelein et *al.* (2014), *cp. cit.*, p. 18.

26 *Ibidem*, p. 18.

27 Michael Korda, *Another Life: A Memoir of Other People*, New York, Random House, 1999, pp. 329-340.

28 Michael Korda, *op. cit.*, pp. 329-340.

29 Tom Wolfe, E.W. Johnson, *The New Journalism*, Harper and Row, 1973, p. 75.

30 David Paul Nord, *A History of American Newspapers and Their Readers*, University of Illinois Press, 2001, pp. 298-310.

31 Bill Beuttler, "Whatever Happened to the New Journalism?" [archive], în *BillBeuttler.com*, consultă le 9 septembre 2007.

32 Masschelein et *al.* (2014), *cp. cit.*, p. 39.

33 *Ibidem*, p. 39.

34 *Ibidem*, p. 39.

35 *Ibidem*.

36 *Ibidem*, pp. 39-40.

37 *Ibidem*, p. 40.

38 *Ibidem*, p. 40.

■

Hiperefectul de biliard în actul creator

Radu Bagdasar

Cazul lui Pascal nu este unic, ceea ce confirmă stabilitatea fenomenului, mai frecvent probabil în epocile devote. Nietzsche, Tolstoi, Tennessee Williams au trăit experiențe asemnănătoare care le-au modificat traiectul existențial și mental, cu impact implicit asupra operei.

În momentul în care Tolstoi redescoperă *Evangheliile* devine un alt om. După o viață liberă, dacă nu libertină, autorul lui *Război și pace* se lansează într-o cruciadă pasionată contra demonului păcatului, corupția bisericii, puterea arbitrară a țărilor, birocrația administrativă, păturile parazitare ale societății ruse. Noul Savonarola, îmbrăcat ca un mujic, pronunță predici incendiare pentru egalitate unei mulțimi de adepți care invadează Iasnaia Poliana și vor constitui, în afara intenției lui de a-și distribui bunurile țăranilor, unul dintre motivele certelor cu Sofia, soția lui. Este epoca *Sonatei Kreutzer*, a marii rupturi cu societatea rusă a timpului său și cu propria-i nevastă cu care avusese treisprezece copii. Tolstoi aspiră cu fervoare să revină la viața din timpul creștinismului primitiv: confecționează cu aplicație cizme, își taie singur lemnele de gătit și de încălzit vastul conac, coasește fânul, se precipită să-i ajute pe năpăstuiții de soartă sperând să devină «omul nou» de care vorbea Sf. Pavel. Iar când, la 82 de ani, își părăsește domiciliul și moare în gara de la Astapovo, plecase în căutarea acestui ideal.

O experiență asemănătoare cu cea a lui Pascal, dar de mai mică anvergură, a trăit Tennessee Williams vizitând catedrala din Köln. În epoca respectivă, Williams suferea, oricât de ciudat ar părea acest lucru, de fobia de a gândi (sic!). „În mod brutal, mi-a apărut faptul că procesul de gândire era un mister complex și terifiant în viața omului"- povestește Williams în memoriile sale. Torturat de această idee, Williams devine „epava tremurătoare și năpădită de sudoare a unui băiețel". În această stare de spirit deplorabilă, tânărul pleacă la Köln unde vizitează vechea catedrală gotică. „Fobia mea a actului de gândire atinse punctul culminant când am pătruns în catedrală, inundată de lumina superb colorată care traversa vitraliile. Cu suflul tăiat de panică, căzui în genunchi pentru a mă ruga. [...] În acel moment s-a întâmplat un lucru realmente fenomenal. Să știți că nu eram deloc predispus să cred în miracole și alte superstiții. Dar ceea ce mi s-a întâmplat acolo era un miracol, un miracol de natură religioasă, și vă jur că nu aspir la canonizare povestindu-vă acest lucru. Era ca și cum o mână imaterială se pusese pe capul meu, și în clipa însăși a acestui contact, fobia care mă apăsase ca o sarcină de plumb a devenit ușoară ca un fulg de zăpadă. [...] Nu mă îndoiam câtuși de puțin că mâna Domnului Nostru Isus îmi atinsese capul cu grația lui și mă exorcizase de fobia care mă înnebunea." (Williams 1993, 42-43)

Un hiperefect de biliard este reperabil în traiectoria creatoare a lui Pirandello. O parte a vieții nuvelistului și dramaturgului italian a fost umbrită, dacă nu transformată într-un adevărat coșmar de nebunia soției sale Maria Antonietta Portulano, fiica asociatului tatălui său la întreprinderea familială, o mină de sulf. Criticul și eseistul Nino Frank, exeget al lui Pirandello, se întreabă: „Care din doi este născut mai întâi, oul sau găina? Pirandello a devenit Pirandello pentru că nevasta lui era nebună, sau viceversa? Puțin importă la ora care este. Ceea ce importă este că acest caz familial condiționează de acum înainte inspirația scriitorului". Mai târziu, în 1903, o nenorocire suplimentară vine să se adauge celei inițiale: o prăbușire de roci distruge mina de sulf și provoacă falimentul întreprinderii părintești în care era investit tot ceea ce Pirandello poseda și o parte din dota soției lui. Singura posibilitate de supraviețuire în aceste condiții i-o oferea scrisul pentru care Pirandello avea o înclinație manifestă. Cele două biografeme conjugate au produs unul dintre marii dramaturgi ai secolului.

Un hiperefect de biliard pare a fi și întâlnirea fortuită la Triest între James Joyce, pe atunci un tânăr debutant în vârstă de 24 de ani, și Italo Svevo, deja vîrstnic. Svevo, descurajat de eșecul primelor sale două romane, renunțase la cariera de scriitor. Joyce le citește, este entuziasmat, și îl încurajează călduros pe Svevo să reînnoade vechea-i pasiune. Svevo se simte începând din acel moment „scriitorul care visase să fie". (Montale – Svevo 2006, 8)

Cel mai teribil și mai gigantic *hiperefect de biliard exterior universului cultural* este cel impus de capriciile naturii sau ale istoriei. Pe 16 aprilie 1815, muntele Tambora din insula indoneziană Sumbawa explodează cu o violență nemaipomenită pînă atunci aruncînd torenți de lavă, pietre, cenușă, vapori de apă. Astăzi explozia Tamborei este considerată cea mai devastatoare erupție vulcanică cunoscută. Milioane de tone de cenușă și aerosoli de acid sulfuric sunt proiectate în stratosferă (D'Arcy Wood 2016). Peste cea mai mare parte a planetei se așterne noaptea. Temperaturile scad, clima se dereglează alternând ploi diluviale și secete distrugătoare timp de un deceniu. Anul următor, 1816, n-a avut vară: în iunie sau în august, viscole și înghețuri au răvășit Statele Unite și Europa. Recoltele au fost reduse de 75%. În Elvetia prețul pâinii se triplează în 1817, oamenii își mănâncă câinii, iar 1817 rămâne ca anul morții tuturor cerșetorilor. În Irlanda 150 000 de oameni mor de foame în trei ani, iar o mulțime și mai mare se îmbarcă pentru Statele-Unite. În Alpii francezi, se moare pe capete de foame, iar foametea se întinde spre câmpii unde țăranii sunt reduși să mănânce iarbă. Cu efecte puțin întârziate, în Statele Unite erupția lui Tambora va declanșa prima criză economică, cea din 1819 - 1822. Fermierii mănâncă pământ și-și vând sau omoară copiii pentru a nu-i vedea murind de foame. Efectele Tambora se văd până în starea artelor plastice europene: în 1816 și 1817 cerurile pictate de Constable și Turner în Anglia, de Caspar David Friedrich în Germania sunt sumbre, amenințătoare. Pentru

Ioan Aurel Mureșan *Nud coborând scara*
Apud Duchamp (2020),
ulei pe pânză, 200 x 150 cm

Mary Shelley, furtunile apocaliptice de pe lacul Leman, pe malurile căruia se găsea în compania soțului ei și a lui Byron, îi vor induce cadrul romanului *Frankenstein* pe care îl va începe la puțin timp după aceea.

Problema care rămâne nerezolvată în cazul efectului de biliard consistă în efectele naturii evenimentului exterior asupra conținutului interior pe care vine să-l telescopeze. Această necunoscută cade în sarcina studiilor punctual-aplicative.

Bogata reprezentare a efectului de biliard în fenomenologia creației ne împinge să aruncăm o privire asupra genezelor, cum am făcut-o deja, dincolo de prezența celulară definită prin interinfluența între cei doi factori implicați: *inductorul* și *receptorul*. Poate acest fenomen să se repete, să se constituie într-un lanț istoric și să consolideze o idee, o aspirație, să participe la cristalizarea unor elemente de mentalitate socială largă și durabilă?

Cazul „panașului alb" al primului Bourbon, Henri IV, ni se pare pasionant: o atingere între semiotică și antropologia culturală care generează un cluster descendent de efecte traversând istoria din 1590, anul evenimentului inductor, și până astăzi. Este un fenomen care s-ar înscrie în ceea ce am putea numi expansiune a efectului de biliard debusând asupra unui *hiperefect de biliard*. Toată lumea îl cunoaște ca asociat îndemnului lui Henri IV dinaintea bătăliei de la Ivry[1] (Normandie), de la 15 martie 1590. Moment de fragilitate politică în Franța, cînd spiritul de toleranță religioasă al lui Henri IV se confruntă cu intransigența Ligii catolice conduse în plan militar de ducele de Mayenne, fratele cadet al lui Henri de Guise. Cel din urmă nu acceptase, contra voinței testamentare a lui Henri III, ca un protestant să urce pe tronul Franței, chiar dacă acest protestant își abjurase credința și se convertise la catolicism. Cum trupele din față erau de aproape trei ori mai numeroase ca ale sale și exista riscul ca oamenii, după ce că erau puțini, să i să se disperseze în învălmășeală, Henri a strigat locotenenților lui în momentul în care își trăgea viziera pe față: „Ralliez-vous à mon panache blanc!". Somptuosul panaș alb care îi surmonta coiful era culoarea casei regale și implicit privilegiul exclusiv al regelui.

➲

Să zăbovim un moment asupra sensului acestui simbol. Culoare extremă cu o puternică dimensiune vizuală, în contrast cu tot ce o înconjoară, plasată în înălțime iar în plus pe capul august al primului Bourbon, albul va face o exceptională carieră simbolică în imaginarul francez devenind culoarea monarhiei franceze iar mai târziu a avut forța de a se înscrie printre culorile tricolorului republican.

Spre deosebire de alți monarhi care lăsau războiul pe seama generalilor și nu coborau pe câmpul de bătaie, Henri IV pronunță aceste cuvinte în momentul în care își lansa calul „dans la mêlée" contra unui inamic de trei ori superior numeric, și în care panașul, care îl făcea lesne recognoscibil, urma să-i atragă riscuri mortale din partea inamicului. Model de bravură și act de leadership față de ai săi în primul rând, cărora le dă curaj, sfidare a adversarilor care astfel îl recunosc și se pot teme, apoi față de indecișii, după cum remarcă Michel Le Séac'h (2015). Motivul politic al bătăliei de la Ivry contra rigoriștilor Ligii îl înalță moral pe legatarul tronului, poziționându-l în atlet al toleranței, valoare neprețuită într-o țară însângerată deja de opt ori într-o jumătate de secol de războaie religioase. Henri este însă din păcate în avans față de timpul său: dominanta de mentalitate a epocii nu este toleranța iar Henri de Bourbon face figură de pionier anticipând cu mai bine de un secol și jumătate viziunea generoasă a iluminiștilor.

Cariera simbolică a panașului alb va începe imediat după bătălie pentru că, câțiva ani după această dată, panașul („horrible[2] panache") este consemnat pentru prima dată într-o poezie de Guillaume Bartas. Panașul alb apăruse de fapt pentru prima dată în cultura franceză înaintea bătăliei de la Ivry în opera lui Ronsard, dar fără ereditate. Șeful Pleiadei pretinde, retroproiectând simbolul în zorii istoriei europene, că primul panaș alb ar fi apărut în *Iliada* surmontînd coiful lui Hector, fiul lui Priam și șef al armatelor troiene[3]. Îl găsim menționat de asemenea în *Sonnets et Madrigals pour Astrée*, scriere encomiastică în onoarea unei anume Françoise, în realitate Gabrielle d'Estrées[4], splendoare feminină a epocii și metresă a lui Henri IV[5]. Spre 1576, tot Ronsard, poet de curte pe atunci, scrie, la comanda regelui Charles IX, *La Franciade*, epopee în care fiul lui Hector, Francus sau Francion, fondator presupus al monarhiei franceze poartă și el un panaș alb ca și tatăl său. Transpare în *La Franciade* voința de consolidare a ideei legitimiste prin stabilirea unei ascendențe mitice a monarhilor francezi urcând până la protagoniștii eroici ai războiului troian. Construcția unei constelații de simboluri în jurul ei este manifestă la Ronsard care se face ecoul aspirațiilor aulice. Dar nu apariția pasageră la Ronsard a simbolului imaculat a fost decisivă, caz în care n-ar mai fi fost vorba de efect de biliard, ci bătălia de la Ivry care a decis soarta unui secol de monarhie franceză tolerantă. Până la „dragonadele" lui Ludovic al XIV-lea.

Lanțul emergențelor simbolului se va consolida în 1616, după moartea lui Henri IV, prin pana lui Agrippa d'Aubigné, poet violent și incomod, care îi atribuie fraza: „Frați de arme, Dumnezeu este cu noi. [...] Dacă trompetele vă lipsesc, raliați-vă la panașul meu alb, îl veți găsi pe drumul victoriei și onoarei". Aproape un secol și jumătate mai târziu, în 1756, în al său *Eseu asupra moravurilor și spiritului națiunilor și a principalelor fapte ale istoriei de la Carol cel Mare până la Ludovic al XIII-lea*, dar și în epopeea *La Henriade*, Voltaire generalizează și conchide la o constantă a spiritului francez: „Dacă vă pierdeți de ofițerii portdrapel, raliați-vă la panașul meu alb, îl veți găsi pe drumul victoriei și al onoarei". Ultimul scriitor care va vorbi de panașul alb va fi Chateaubriand. Între timp însă simbolul căpătase o solidă vitalitate. Îl regăsim în mediile tradiționaliste și în mediile politice monarhiste. O resurgență se produce după căderea lui Napoleon al III-lea, cînd partida legitimistă a încercat să-l pună pe tron pe contele de Chambord, descendent al Bourbonilor, sub numele de Henri V. Albul panașului regal a revenit în actualitate dar pentru scurt timp căci tentativa a eșuat. Astăzi el este unanim acceptat. Albul, plasat în centrul drapelului național, este albul monarhiei, încadrat de roșul și albastrul care reprezintă culorile orașului Paris. Conștiința națională, chiar în versiunea ei republicană, recunoscuse că monarhia făcuse parte din istoria Franței, deci din propria sa ființă națională. Iată deci cum, prezent în germen la Ronsard dar proiectat la suprafața conștiinței naționale de Henri IV, panașul alb traversează epocile cu haloul de sensuri care gravitează în jurul lui devenind o componentă esențială a fibrei intime a francității. Este un model de expansiune a efectului de biliard reluat într-un lanț istoric și cristalizat progresiv într-o structură a mentalității colective franceze, într-un ciment moral al conștiinței naționale a unui popor.

Dacă în anumite cazuri factorul exterior implicat într-un *efect de biliard latent* nu face decât să completeze o parte dintr-un conținut interior sau să catalizeze un proces deja angajat, există cazuri care par a-l exclude pe scriitor ridicând o problemă filosofică: substanța lui este oare „patentul" scriitorului sau pur și simplu o inducție din partea celor care se află la originea lui? Panait Istrati, fire hipersensibilă care funcționează numai pe bază de afecte profunde – dragoste filială, prietenie[6], empatie umană - pare a fi pur și simplu antena persoanelor care l-au înconjurat și i-au dăruit afecțiunea lor totală: mama sa Joița Istrati, activistul Mihail, moș Anghel, Călin (Codin), Romain Rolland... La punctul că Romain Rolland, care vădește o perspicacitate remarcabilă, face afirmația exorbitantă că nu Istrati ci „[...] mama d-tale, Mihail și alții pe care nu-i cunosc sunt adevărații autori a ceea ce scrii. Și eu, în tot ceea ce scriu, datorez totul mamei mele și altor ființe scumpe pe care, desigur, le-am sacrificat" (Rolland>Istrati 20 iunie 1924). Ceea ce spune Rolland în continuare pare a revela natura hormo-ului care i-a animat edificarea operei: „Remușcarea care ne încearcă în urma ireparabilului, nu e mai puțin sfâșietoare ca alte pasiuni care ne pun condeiul în mână. Însuși Goethe nu și-ar fi putut scrie al său *Faust*, dacă n-ar fi fost stăpânit de această remușcare". Dar există ceva și mai tulburător în relația lui Rolland cu Istrati. Indolent de natură, Istrati nu reușea să depășească 30 – 40 de pagini în redactarea unei povestiri fără s-o abandoneze și n-ar fi devenit probabil niciodată scriitor fără incitațiile ferme ale lui Rolland care merge până acolo încât îl amenință că rupe relațiile cu el dacă nu se pune serios și tenace la treabă. Iar Istrati o recunoaște: „Nu sunt un scriitor de meserie și nu cred că am să devin vreodată. Întâmplarea a vrut să fiu pescuit în apele profunde ale oceanului social, de pescuitorul de oameni de la Villeneuve. Sunt opera lui. Pentru a putea trăi a doua mea viață, aveam nevoie de stima lui și pentru a obține această stimă caldă, amicală, el mi-a cerut să scriu ..." (Istrati 1985, 332).

Fraza lui Istrati decortichează foarte clar mecanismul efectului de biliard global al cărui produs a fost scriitorul Panait Istrati. Talentul fantasmatic, sensibilitatea îi aparțineau, dar energia care l-a mobilizat în întreprinderile lui scripturale a venit din exterior, în urma întâlnirii cu Romain Rolland.

Dacă unele forme de efect de biliard au modele de propagare de tipul celui pe care l-am arătat în cazul panașului alb, altele sunt concrescente cu diverse alte mecanisme automorfe. Tot ce descriem aici sunt forme vii, care evoluează în funcție de situațiile concrete care ele la rândul lor îmbrățișează o imensă diversitate. Mecanismul care a produs declanșarea *Zeilor le este sete* se găsește la jumătatea drumului între efectul de biliard (exercitat asupra spiritului lui France de către moartea d-nei Caillavet) și amprenta (auto)biografică.

Dacă scrutăm viața oricărui scriitor este aproape imposibil să nu găsim unul sau chiar mai multe efecte de biliard de importanțe diferite, între ipostaza canonică - declanșarea unei simple opere – până la hiperipostaza care revelează un individ ca scriitor (Rousseau, Istrati, Vonnegut ...), transfigurarea totală de tipul celei suportate de Pascal, adoptarea unui gen (polarul în cazul lui Simenon în urma întâlnirii cu Colette). Scriitorul este departe de a fi arbitrul absolut al destinului său.

Referințe bibliografice

D'Arcy Wood G., (2016), *L'année sans été.Tambora, 1816. Le volcan qui a changé le cours de l'histoire*, Paris: La Découverte.

Istrati, Panait (19851). *Amintiri, evocări, confesiuni*. Bucuresti: Editura Minerva.

Le Séac'h, Michel (2015), *La Petite Phrase*, Paris: Editions Eyrolles.

Montale, Eugenio – Svevo, Italo (2006). *Correspondance*, Toulon : La Nerthe.

Montale, Eugenio – Svevo, Italo. *Lettere. Con gli scritti di Montale su Svevo*. De Donato editore – „Leonardo da Vinci", 1966.

Williams, Tennessee (1993), *Mémoires d'un vieux crocodile*. Paris: Robert Laffont.

Note

1 Pentru cititorii mai puțin avizați în materie de istoria Franței, Henri IV este unul și același cu personajul Henri de Navarre din *Cei trei muschetari* ai lui Alexandre Dumas, desemnat prin testament rege de ultimul Valois, Henri III, mort fără descendență. Cu Henri III se stinge dinastia de Valois, iar cu Henri IV începe cea a Bourbonilor. Ivry este o localitate situată în jumătatea normandă a ținutului Vexin din nord-vestul Parisului. Satul, pitoresc și autentic încă astăzi, a fost rebotezat după această dată Ivry-la-Bataille.

2 În sensul de înspăimântător.

3 După eleniștii specialiști ai poemelor homerice, în realitate nicăieri în *Iliada* n-ar fi vorba de un panaș alb purtat de Hector. El este deci pus de Ronsard retroactiv pe seama lui Homer.

4 După interpretarea lui Claude Binet, dans sa *Vie de Ronsard*.

5 Cu titlu anecdotic, una dintre surorile mai vârstnice ale lui Gabrielle, și mai „zglobie" ea, Angélique, «abbesse de Maubuisson», va avea, spun gurile rele, doisprezece copii cu doisprezece bărbați diferiți.

6 Înțeleasă ca o «comuniune de năzuințe».

■

Sertare cu tăceri (II)

Cristina Struțeanu

Eram două surori, Zenovia și Veturia, Suzana și Verona, Zvalva și Vedalia dintr-o carte aiuritoare…

De frumușele, eram amândouă. Semănam care cu mama, care cu tata. Și dacă te uitai bine, vedeai că io-s mai ceva. Numai dacă te uitai, fiindcă eu eram cuminte și ștearsă, cu cozile mele pe cap. Ea însă te năucea. Strălucea și întorceai îndată capul după ea. Am înțeles târziu și nici nu-mi păsa. N-am trăit aproape niciodată starea de gelozie, nici strop, numai ocrotire. Era surioara mea, nu? Fiica ei cea mică, fiindcă și ea a avut două fete, foarte diferite, - ca noi două - povestea că, într-o excursie pe munte, s-au încrucișat cu un grup de tineri. Fata era studentă și se uimi că nimeni n-o băga în seamă, chiar nimeni, doar după mamă se uitau. Ca să vezi ce atracție emitea…

Îi spusese odată cineva Veturiei că are siluetă de faraoniță, ca în fresce, la piramide. Da, viespe la mijlocel și amforă la coapse. Plesnea croitoreasa tot făcându-i pense și probe, până s-a pus singură pe croit. De revelion, își făcea fustă soleil din tafta neagră „changeant", cum îi ziceau, pe care aplica steluțe și inimioare de lame auriu. Și dansa și dansa… Uneori bea ș-un pahar în plus, iar soțul îi punea atunci o batistă udă pe frunte și un lighean la pat. Avea scurte și furtunoase puseuri de plâns, în clipele alea. Își strângea copilele în brațe cu foc, le declara iubire, iar ele și-ar fi dorit-o așa întreaga viață pe mămica lor. Astfel, nu altfel. Numai că tata le gonea la culcare, iar fetițele îi purtau lui o pică neagră. Neagră tuci. Nu s-ar fi lăsat în veac dezlipite de mama aburită și dulce, suavă ca niciodată. L-ar fi gonit ele pe tată, de se putea, undeva pe nori.

Sigur că, alături de ea, n-ai fi putut să-ți dai măsura feminității tale. Te anihila, te ștergea de pe fața pământului. Poate asta au pățit și fetele ei, care-o iubeau nebunește când erau copile. Am întrebat-o odată ce cusur crede ea că are, „păcatul" cel mai mare. Și mi-a spus: cochetăria… Însă cu cât îi creștea credința, asta scădea. Nu mai stătea cu orele la minuscula măsuță de toaletă să-și răsucească buclele și genele, să se rimeleze, să-și pudreze nasul. Numeroasele perechi de pantofi același model, pe comandă, culmea răsfățului, dar culori diferite, cu geanta, eșarfa și mânușile asortate, continuau să-i burdușească șifonierele. Însă, de la o vreme, numărul lor stătea pe loc, nu se mai mărea…

Staționa, dar ce deliciu procura. Atunci când sora mea pleca din București, și-și lăsa fetele cu bunica, cea mare descuia dulapurile bine ferecate, încetișooor. Cu o lamă de cuțit și-o forfecuță. Studia minute întregi, ca un detectiv, toate detaliile, spre a putea apoi reașeza totul la fel. După care, o ceată de fetițe, și vecine și amice, chiuind, se costumau în cămăși de noapte și bluze suave, cu poșete pe braț, troncănind în pantofii cu toc, în sus și-n jos. Paradă, nebunie mare, noroc că totul se petrecea la parter, nu la vreun etaj, că… O singură dată a ieșit scandal. Rămăsese un cordon prins în balama…

*

Dar da. Era un mare bâzdâc în ea. Patimă, făcea totul cu patimă. În copilărie, când tăticul n-a mai avut bani să ne plătească pensionul și a vrut să mă retragă pe mine, că oricum eram pe terminate, directoarea a sărit: Nuu, pe cealaltă, luați-o pe cealaltă. A rămas pe-a lui totuși, iar de rămas, ea a rămas singură acolo. I-a mers rău și greu. Cumva, înainte o apăram, îi eram un fel de scut…

Chestia e că eu făcusem vâlvă la un moment dat. Se dusese buhul. Pe la 12 anișori. Noaptea, am țipat sfâșietor că mi s-au rupt mațele. Am sculat tot internatul. Și acum roșesc, dar îmi vine să și râd. Astăzi, când se face educație sexuală elevilor, lucru oribil, asta totuși ar fi exclus. Sora mea, firește, băgă la cap și scăpă de balamuc. A pățit însă lucruri mai dihai. Nu știu de ce, odată, tăticul nu putuse s-o ia acasă în vacanță. Erau doar două-trei fete acolo, în pustiul claselor și dormitoarelor. Sporovăiau și râdeau la spălător. Când se auziră pași pe culoar, se bulucira toate, speriate, într-un separeu de closet. Stătură mult s-asculte și, când li se păru că nu mai e niciun zgomot, au ieșit. Dar…

Pedagoga le aștepta, cu brațele încrucișate la piept. Le zdrobi cu privirea. Șterse pe jos cu ele. Le pedepsi cumplit și absurd pentru fapta lor „abominabilă", le explică limpede și fără loc de îndoială că au făcut ceva fioros, împotriva firii și a Dumnezeirii. Bineînțeles că n-au priceput ce li se pune în cârcă, c-au plâns și-au suspinat, le-au curs mucișorii pe obraji. Și lacrimile până-n podele. Poate că n-ar fi înțeles deloc, nici să fi fost mari, doar erau alte vremuri, unele sfiite, nu nerușinate și netrebnice ca astăzi. Dar, ce să vezi, oprobriul și ostracizarea o întăriră pe sora mea. Ca de obicei. De atunci încolo, prinse curaj să dea replică, nu mai înghițea nimic. Așa că i se spunea „bolșevica". Era pusă singură în bancă, cu un rând înainte și altul în spate, gol fiecare. Rămase însă iar cu un coșmar. Altul nou. O capră neagră-neagră, nu chamonix cea brună, o fugărea, s-o facă să bea un pahar cu venin. Ani și ani visa întruna. Într-o noapte-n somn a făcut pipi de spaimă, dar s-a descurcat strașnic. A rostogolit spre perete o fată, ca pe un sul, i-a scos salteaua de sub ea și a vârât-o apoi pe-a ei, cea

Ioan Aurel Mureșan — *Furtuna. Apud Giorgione* - (2020) ulei pe panza, 200 x 150 cm

➲

caldă și umedă. Nimic nu simți colega. Oricum, pe aceea n-o certară rău. Cu ea ar fi fost altceva. Mititica sora mea, isteață, dar... câtă lipsă de afecțiune o înconjura și ea care avea încărcătură emoțională, cât cincisprezece pedagoge seci la un loc. M-am tot gândit la asta lung timp...

M-am gândit și cum naiba de s-a petrecut ceea ce s-a întâmplat, atunci când a avut scarlatină. Sigur că acasă, nu la internat, și era o formă gravă, cu febră de-i ardeau cearceafurile și cu ochii dați peste cap . Cică o cucuvaie s-a strecurat prin fereastra întredeschisă și i-a cântat pe baldachinul patului. Și acum cred c-a fost băsneală, c-au scornit-o surorile medicale ce-o vegheau. Dar dacă îți muți gândul la Veturia, nu la ele, nu la scenă, înțelegi că în preajma ei totul era posibil. O prohodeau deja muierile alea, însă ea s-a ridicat din pat dup-o săptămână... Totuși a rămas mult timp cu dinții încleștați, că așa-i ținuse, strânși, să nu-i toarne capra neagră paharul cu venin pe gât.

.....Eeei, și ce să vezi?

Mică, a fost rebelă. Era forma ei de a se afirma, de a se apăra. Crescând, ajunse de-o feminitate copleșitoare. Plângea cu suspine din orice. Te fermeca, te înduioșa. Nu se putea abține, izbucnea nestăvilit. Ai fi luat-o-n brațe îndată, s-o ogoiești. Se pare însă că, ce bizar, din cauza asta, fiica ei cea mare s-a lipsit de darul plânsului, l-a respins, și a răzbătut prin lume cu dinții strânși. Sigur că și asta ține de povestea fetei, nu a Veturiei. Dar poate că e vorba aici de o lume a oglinzilor. De un soi de polaritate și rezonanțe, identice sau răsturnate. Am tot răsucit gândul, fiindcă și eu, cu sora mea, ne reflectam una pe alta, într-un anume fel... Mărturisesc că fata ei mi-era simpatică, așa cum și Veturia o... prefera pe fiica mea. Ciudățenii? Poate, dar tare mi-aș dori să le înțeleg. Poate s-au încurcat țițele venirii pe lume, poate trebuia să fie invers... E posibil? De ce nu?

Mai ciudat e că surioara mea, care a devenit mai târziu credincioasă ardentă, începu prin a-l refuza pe Dumnezeu și a o lua-n tărbacă de bigotă pe mama, căreia-i spunea habotnică și multe alte drăgălașe numiri. Dar ea, de la icterul ăla negru, făcuse un șoc, o volută pe firul vieții, și se convertise. Își schimbase firescul de până atunci. Asta-i însă altă poveste. Cea a Mamei, după cum, iată, des am vorbit de povestea Fiicei. E un fel de ghem totuși. De l-aș descâlci, nu m-aș alege cu mare lucru poate. Abia așa, împreună, au sens toate. Până și eu, umbra ei palidă.

Dacă Domnul se jignise că ele, copilele din internat, nu-ș ce făcuseră atunci, la spălător, ei, surioarei mele, nu-i mai trebuia. La coș cu EL. Iar eu mă voi strădui să rămân în povestea surorii, doar asta am avut de gând. Ce să fac însă dacă țițele sunt împletite, nesimple, chiar încâlcite. Pare zadarnică strădania mea, și totuși nu mă pot opri...

*

.....Și așa, veni de se făcu vremea adolescenței. Acum nu mai era internă, că ne mutasem în capitală. Și un băiat de vârsta ei, de la Sf. Sava, cel mai pretențios și fălos liceu al marii urbe, o ochise de departe. Și se topea, o petrecea cu privirea, îi telefona și-o tot... lua peste picior. Că de ce nu-și domolește părul, ce-s buclele alea ca o vijelie, ș.a., ș.a.... Fără să se vadă. Infailibilă chestie, cum de s-o fi priceput, doar era stângaci și timid. În familia lor de intelectuali însă, ironia era cuvânt de ordine. Toți râdeau de toți. Băiatul, Kiril, brici de inteligent, primul în liceu la bac și al doilea pe țară, îi vorbea întruna despre marea literatură. O incita să citească...

Rostea cu admirație nume de care nu se auzise în casa noastră, ce să faci? Îi recomanda cărți de cărți și-o îndemna să asculte muzică simfonică. Era meloman încă dinainte de liceu! Așa că sora mea cea năbădăioasă, spre uluirea noastră, începu să se ducă și să asiste la prelegerile de filosofie ale lui Rădulescu-... Mortu, cum îi ziceam noi.

Se mândrea tata cu Veturia, când ieșea pe bulevard la braț cu ea. Că-i și semăna. Atunci când le săreau florăresele în cale, cu buchețele de violete: Să-ți trăiască sfrânțuzoaica, conașule. I se umfla pieptul. Iar țigăncile: Hai să-i dăm cu ghiocu, conașule, cum i-o fi norocu și fericirea, că-i mândră, ca un soare, donșorica dumitale...

Încă mai fredona Veturia arii de operetă prin casă, dar... Încetișor, începu să capete o privire de sus. Pe noi, cei din familie, ne lua peste picior, de parc-am fi fost cam înapoiați. Nici nu ne vorbea, doar de-o întrebam ceva. Se încuia în cameră și, de acolo, se auzea răsunând, la gramofon, o muzică neștiută. Cumva tulburătoare și mereu alta. Fiindcă-și cumpăra iar și iar plăci noi... Era o cavalcadă, care ne-a învârtit capul. Iar de la „Să-mi cânți cobzar bătrân, să-mi cânți" , feblețea tatei, la... Wagner, era un salt greu de îndurat. Biata romanță cumsecade ce vină avea?

Nu-i de mirare că tata s-a hotărât s-o mărite iute, prea sărea calul și-i încurca toate gândurile. Voia să scape de capră! Prea era „altfel". Altfel. Să facă de-astea în curtea bărbatului său, nu în casa noastră! Numai ce pierise bunica lui, undeva în satul Iedera, și când s-o rostuiască de îngropăciune, au ridicat lada crivatului și-au văzut cu uimire că amărâta bătrână adunase, de-o viață poate, bețele de chibrit arse. Știa ea, vag, că erau o valoare. Pădure, lemn, cherestea... Dar putea să-și facă rug, autodafe. De supărare, tatei nu-i mai ardea de nimic acum. Se făcuse cumva de râs în satul copilăriei și împrejur. Unii ziceau că așa-și făcuse avere, cu bețe de chibrit. Când el muncise-n păduri, din zori în noapte. Avea prima fabrică de cherestele și de cărămizi din Prahova, livra material pentru Peleș... Cu atât mai mult, n-avea ochi pentru mofturile Veturiei.

Și-au început părinții să-i caute pretendenți. Nu era nici o nevoie de cotrobăire, c-au început să curgă gârlă, când s-a dat zvon.

(Va urma)

■

Vizitați site-ul nostru:

tribuna-magazine.com

- comentarii
- analize
- interviuri

TRIBUNA MAGAZINE,
WEEKLY MAGAZINE IN ENGLISH, ROMANIAN AND ITALIAN

Întâmplări celebre la Facultatea de Filosofie din București (XII)

Nicolae Iuga

Urmărirea mea de către Securitate și urmările ei

Unii ar putea spune că eu nu am avut nimic de suferit în urma faptului că am fost urmărit de către Securitate, dar lucrurile nu stau chiar așa de simplu. La absolvirea Facultății am ajuns la Buzău prin Repartiție guvernamentală, de unde am schimbat Repartiția la Inspectoratul Școlar Județean Maramureș. În cadrul Dosarului de Urmărire Informativă, se pare că eu m-am bucurat de o atenție mai specială. Am intrat la Facultate în anul 1973, dar am venit la cursuri în 1974, între timp făcusem armata. În grupa în care am ajuns în 1974, eram studentul care a luat cea mai mare medie la admiterea în Facultate. Așa se face că, încă de la începutul anului întâi, am fost desemnat șef de grupă. Apoi, pe baza originii sociale „sănătoase" (fiu de țăran), combinată cu statutul meu de șef de grupă, la sfârșitul anului am fost solicitat să mă înscriu în PCR, să devin adică membru de partid. Am încercat să zic ceva în genul unui refuz, dar mi s-a spus clar că nu se poate refuza o așa cinste, că până la urmă, până în anul IV, toți studenții vor trebui să fie membri de partid, pentru că noi suntem o „facultate cu profil ideologic". În fine, am acceptat. În anul II deja, deși eram membru de partid, nu mai eram un student model. Am început să lipsesc de la cursurile care nu mi se păreau interesante și să nu mai pun absențele colegilor în Jurnalul de grupă. Mi s-a luat Jurnalul și am fost schimbat din funcția de șef de grupă dar, după prestația de la seminariile la care veneam, mi-am păstrat renumele de student bine pregătit, lucru consemnat și la Dosarul de Securitate.

Profesorii au aflat că am probleme cu Securitatea, deoarece pentru a urmări un membru de partid, Securitatea trebuia să ceară și să obțină aprobarea partidului, adică al BOB pe Facultate. Faptul este consemnat negru pe alb în Dosar: „Studentul Iuga Nicolae va fi luat în lucru prin DUI – după obținerea aprobării organelor de partid – iar ceilalți studenți vor fi în atenția noastră ca legături" (fila 40). Când au început auto-excluderile din UTC, situația mea a devenit din nou una specială. Eu eram în același Cerc format în jurul lui Cezărică cu cei care se auto-excludeau. Mai mult, exista consemnată informația că „Iuga l-a cunoscut primul pe Cezărică și prin el l-au cunoscut și ceilalți". Ei bine, se punea în mod real problema: ce va face Iuga? Se va auto-exclude și el sau nu? Dacă da, atunci lucrurile se complică, pentru că el trebuie să se auto-excludă nu doar din UTC, ci și din PCR, ceea ce este un fapt cu o gravitate mult mai mare. Cum trebuie procedat? Dacă se află la „Europa Liberă"? Am simțit cumva că mie mi se acordă o atenție sporită. Și nu m-am înșelat. Când mi-am văzut Dosarul, am aflat de acolo că, spre deosebire de ceilalți, despre mine Securitatea a cerut în secret caracterizări ale persoanei mele, atât de la colegi, cât și de la cadre didactice. Încercau probabil să-mi prevadă comportamentul și să-mi caute eventualele puncte slabe, vulnerabile, în baza cărora să fiu ori manipulat, ori exmatriculat. Astăzi, având posibilitatea ca, după atâta vreme, să pot privi lucrurile cu detașare, pot spune că acele caracterizări au fost cu totul obiective și oneste.

Astfel, sursa „Mircea" relatează că la căminul Panduri (este vorba deci de un coleg de cămin, nu am idee cine o fi fost), „studentul Iuga Nicolae este preocupat de studiul filosofiei idealiste a lui Hegel și Schopenhauer" (fila 21). Avem aici, cred, una dintre cele mai frumoase delațiuni din întreaga istorie a genului, de fapt un adevărat omagiu. Să te pârască cineva că citești, ca student la Filosofie, Hegel și Schopenhauer, iar faptul acesta să fie văzut ca un delict! Apoi altă sursă, „Bădin" (care de asemenea locuia în același cămin, să fi fost oare Virgil B.?), scrie că: „Iuga Nicolae este un student capabil, cu o foarte bună pregătire de specialitate, bun cunoscător al problemelor filosofice. Poartă numeroase discuții pe teme de literatură, artă, filosofie, ocazii cu care își scoate în evidență pregătirea sa". Sau încă sursa „Theodor", despre același Iuga Nicolae: „... este echilibrat, suficient de instruit [...], mai puțin influențabil în ceea ce privește comportamentul [...]. Citește Biblia și recurge la exemple, argumente biblice în discuțiile cu colegii. La una din aceste discuții, din iulie 1976, Tabăra 2 Mai – Mangalia, am participat la o discuție în care argumentul citat a revenit frecvent [...]. Am observat cu ocazia mai multor discuții anterioare că multe din problemele de ordin filosofic sunt interpretate din punctul de vedere biblic" (fila 22). Da, într-adevăr, la început Hegel și Schopenhauer, acuma și Biblia – iată lecturile care păreau atunci neobișnuite, șocante chiar, iată cărțile care păreau atunci a avea o influență nefastă asupra unui student de la Filosofie, iată fapte suficient de grave, încât trebuiau denunțate de către alți studenți la aceeași Facultate și consemnate într-un Dosar de Securitate!

Cu toate acestea, și eu am fost la un moment dat aproape, foarte aproape de punctul de a fi exmatriculat și arestat. După scandalul legat de inițiativa lui Paul Goma și după expulzarea lui din țară, la începutul anului universitar următor, organizația de partid de la Universitate a luat unele măsuri. Una dintre cele mai stupide și subtil represive măsuri era aceea prin care cadrele didactice erau repartizate cu schimbul, conform unui grafic riguros întocmit, să facă „de serviciu la cămin". Adică în fiecare seară, după ce studenții începeau să vină de la cursuri și de la masa de seară, câte un cadru didactic trebuia să stea în fiecare cămin până pe la „ora stingerii" care, dacă nu mă înșel, era prevăzută pentru ora 23, să treacă prin camere, să discute cu noi, să ne întrebe ce probleme avem, bla, bla, cam așa cum în cazărmi există permanent un ofițer de serviciu. Ideea era ca studenții să nu-și permită prea multe la cămin, să nu discute orice, să se știe spionați în permanență de către cadrele didactice. Bună idee, într-un fel. În acest context, într-o seară a intrat în camera noastră, în camera 6 de la căminul „Panduri", un astfel de cadru didactic „de serviciu", un asistent de la Sociologie, Ion Ungureanu îl chema (a murit tânăr, Dumnezeu să-l ierte!), un tip simpatic, inteligent, comunicativ, cu contribuții originale în domeniul Sociologiei, singurul lui neajuns fiind că atunci, în acea seară, a nimerit prost. Noi, cei din camera 6, care eram deja în anul IV, tocmai goliserăm o sticlă de vodcă și eram cu chef, inclusiv cu chef de arțag. „Yankeul" (porecla fostului meu coleg de grupă Radu Voicu) și cu mine l-am luat tare, l-am întrebat că ce sau pe cine caută, pe urmă ceva în genul: „ce vrei bă, ai venit să ne spionezi?" și l-am poftit afară. Normal, omul s-a simțit foarte prost și a doua zi ne-a reclamat la Decanat.

Incidentul a fost amplificat și gravitatea lui a fost umflată artificial în ședința de Consiliu profesoral care a urmat. Deși ideea spionării studenților de către profesori era una odioasă, nu știu cui o fi aparținut, poate nu profesorilor, poate Securității, deși noi studenții eram tratați ca și cum nu am avea și noi dreptul la intimitate și demnitate și deși am fost mai mulți autori-studenți ai așa-zisei insultări a cadrului didactic, totuși eu am fost găsit singurul vinovat și responsabil. Regretabila întâmplare a fost numită „un act grav de huliganism" (citez din memorie din profesorul B.) și s-au cerut sancțiuni aspre. Am fost sancționat pe linie administrativă cu ridicarea dreptului de a locui în cămin și pe linie de decanat cu „mustrare scrisă cu avertisment", cea mai gravă sancțiune înainte de exmatricularea din Facultate. Am scăpat, totuși, ieftin. Nu am fost exmatriculat din Facultate, deși a existat și o astfel de propunere în Consiliul profesoral. Se știa că după exmatriculare, urmează vânarea individului ca „parazit social" și pușcăria.

O Notă redactată olograf de către sursa „Dumitru", după toate probabilitățile cadru didactic, informează organele de Securitate despre cele discutate în Consiliul profesoral: „... S-a vorbit în același sens și despre Iuga Nicolae, care este și membru de partid, activitatea și comportamentul lui în cămin creând grave probleme, pentru care a fost sancționat cu excluderea din cămin și disciplinar pe linie de decanat, urmând ca măsuri similare să fie luate și pe linie de partid" (fila 42). La finalul Notei, ofițerul de Securitate cpt. Aldea consemnează cu mâna lui și măsurile propuse. Între altele, „Informatorul [adică cadrul didactic „Dumitru"] a primit sarcina [adică profesorul universitar primește sarcini de la un ofițer de Securitate!] de a-l contacta în continuare pe studentul în cauză [adică pe Iuga], în scopul de a putea stabili care sunt cauzele care au generat atitudinea sa".

Pe mine, excluderea din cămin nu m-a afectat deloc. Oricum eu stăteam deja în gazdă și stăteam chiar foarte bine, undeva între Facultatea de Medicină și Palatul Cotroceni, pe str. Carol Davila nr. 67, un cartier select și frumos care, spre deosebire de zonele infecte ale Bucureștiului, primăvara mirosea puternic a liliac și caprifoi,

➲

aveam o cămăruță la mansarda unei case boierești, cu intrare separată, pe o scară de serviciu. Gazda, un fost profesor de Politehnică din perioada interbelică, un anume domn Rusu, din câte am înțeles el însuși fost deținut politic, un bătrân rigid, format la școli germane, aspru, distant, mă primea o dată pe lună pentru trei minute, atunci când îi duceam chiria, în rest nu îl interesa ce fac eu în camera mea. Aveam în același timp și un pat într-o cameră de la căminul „Panduri", aveam drept la cămin după regulile de atunci (eram bursier), aveam legitimația de cămin și mai mergeam uneori serile pe acolo, la o vodcă și la discuții cu colegii. Dar numai foarte târziu, adică abia atunci când mi-am văzut Dosarul, am putut constata că în acea ședință, în care am fost exclus din cămin, s-a pus problema să fiu exclus și din partid. Or, excluderea din partid atrăgea automat după sine și exmatricularea din Facultate, statutul de „parazit social" și pușcăria. Și asta în ultimul an de Facultate și în ultimul semestru. Dar – cine a propus excluderea din partid? Securistul Universității, maior Marian Ureche? Probabil. Și care dintre profesori au vorbit în apărarea mea? Cine sunt cei care s-au opus? Cine m-a salvat de fapt? – sunt lucruri pe care nu le-am aflat și cred nu le voi afla niciodată. Fapt este că propunerea de exmatriculare a căzut la vot.

În tot cazul, undeva pe la jumătatea lunii iunie 1978 am susținut examenul de Licență. La vreo două zile după asta, gazda mea domnul Rusu m-a chemat pe neașteptate până la dânsul. Eram contrariat, oare de ce, chiria o aveam plătită oricum până la sfârșitul lunii. M-a primit în picioare, ca de obicei, apoi, spre uimirea mea m-a poftit să iau loc și m-a întrebat dacă nu doresc o cafea. Am zis că da, intrigat. M-a lăsat să iau o gură din cafeaua fierbinte, apoi mi-a spus pe scurt că vrea să mă anunțe, înainte cu două săptămâni că, începând cu 1 iulie, el nu mai închiriază camera. Nu a zis că nu mi-o închiriază mie, a zis că nu o mai închiriază așa, în general. Mi-a mai zis că nu are rost să insist, deoarece dânsul a luat deja o hotărâre în acest sens. (Asta nu l-a împiedicat ca, trei luni mai târziu, să i-o închirieze lui Viorel Horj). I-am mulțumit și i-am promis că pe 30 iunie îl voi căuta să-i predau cheia. M-a condus până la ieșire, de asemenea contrar obiceiului, mi-a strâns mâna și mi-a zis cu voce scăzută, pe un ton enigmatic: „ai face mai bine să te duci profesor acolo, la dumneata, în Maramureș!". Atunci acest sfat nu mi-a părut deloc deplasat. Dar în ziua următoare am trecut și pe la căminul „6 Martie", să-mi iau rămas bun de la colegii din anii mai mici care stăteau acolo. Și ce zâ vezi? La intrare mă abordează administratoarea de la cantină (sau ce o fi fost ea pe acolo, aveam să aflu mai târziu, din Dosar, că a fost informatoare sub numele de cod „Silica"), o femeie țigănoasă și trupeșă, obișnuită să vorbească de sus, care îmi zice: „felicitări, uite ai terminat Facultatea, tu ești băiat bun, să nu te iei după ăilalți, ai face bine să te duci profesor acolo la tine în Maramureș"! Iată, mi-a fost spus același lucru, la un interval foarte scurt, de către două persoane care nu aveau cum să comunice între ele. Clar, cineva i-a contactat pe acești oameni ca, prin intermediul lor, să-mi transmită mie un anumit mesaj: să mă duc acasă în Maramureș. În spatele tuturor lucrurilor și persoanelor se putea încă o dată ghici, plutind ubicuu, duhul nevăzut al Securității.

■

Scrisori de la autori contemporani (VIII)

Ștefan Aug. Doinaș
(1922-2022, la centenarul nașterii sale)

Ilie Rad

Numele poetului Ștefan Aug. Doinaș îmi era cunoscut încă din anii de liceu, pentru că celebra sa baladă, *Mistrețul cu colți de argint*, era inclusă în manualele noastre școlare. La facultate, în cadrul cursului de literatură română contemporană, poetului i se acorda toată atenția pe care o merita. Și în atmosfera revistei *Echinox*, al cărei redactor eram, Ștefan Aug. Doinaș se bucura de o reală apreciere, colaborând la revistă și fiindu-i recenzate în paginile acesteia cărțile recent publicate. Îi apăruseră în anii aceia antologia de *Versuri*, din celebra colecție „Cele mai frumoase poezii" (1973), urmată de volumul de eseuri *Orfeu și tentația realului* (1974), apoi de volumul *A fabet poetic* (1978), cu o prefață de Aurel Martin, în colecția BPT – două semne ale clasicizării unui scriitor.

Ștefan Aug. Doinaș văzut de Silvan

Așa se face că, în 1979, l-am invitat să țină o conferința la Facultatea de Filologie, invitație pe care a onorat-o cu plăcere, vorbind despre *Goethe și filosofia Mumelor*, conferință al cărei text a fost publicat apoi în volumul *Lectura poeziei. Urmată de Tragic și demonic* (1980), cu un titlu ușor schimbat: *Goethe, mitul Mumelor, Blaga*.

L-am mai întâlnit pe Ștefan Aug. Doinaș o singură dată, într-o stație de metrou din București, după ce devenise o persoană publică și mai cunoscută: senator în Parlamentul României, din partea Partidului Alianța Civică (1993-1996), membru al Academiei Române, redactor-șef al revistei *Secolul 20* (devenită *Secolul 21*) etc. Îmi amintesc că s-a bucurat de scurta întâlnire cu mine, iar până la venirea metroului, am discutat despre viata literară clujeană.

La 25 mai 2002, am aflat trista veste a morții poetului Ștefan Aug. Doinaș, la Spitalul Fundeni, în urma unei operații, la vârsta de 80 de ani. A doua zi am fost șocat să aflu știrea că soția sa, cunoscuta balerina Irinel Liciu, n-a putut suporta pierderea omului pe care l-a iubit o viață întreagă. (Întrebat, într-un interviu, cu ce compensează faptul că nu avea copii, Doinaș a răspuns: „Cu silueta soției mele!") A doua zi, deci, după moartea soțului, în 26 mai, Irinel Liciu „s-a întors de la spital, s-a îmbrăcat elegant și a scris pe una din filele neterminate, lăsate de poet, un cutremurător mesaj de adio: «Domnul și Dumnezeul meu, iartă-mă! O prea mare iubire ucide.» A luat apoi un pumn de somnifere, s-a așezat în pat și a plecat după omul ei drag, la doar 74 de ani." (Ramona Zaharia, B1TV, 25 mai 2020)

Scrisoarea de față a fost prilejuită de solicitarea pe care i-am adresat-o poetului, și anume de a scrie un text, de mână, un fel de tabletă, de o pagină, pentru rubrica „Autograf", pe care o inițiasem în revista *Excelsior*, pe care o editam atunci. Tableta a fost publicată în numărul 8, din 1995, al revistei *Excelsior*. Pentru că este foarte puțin cunoscută, o reiau aici:

Un loc geometric al spiritului și al inimii

Într-o lume ca a noastră, în care aproape clipă de clipă te întâlnești cu cine vrei și cu cine nu vrei, prin radio și televiziune, din goana mașinii, în tren sau în avion – o revista se constituie ca un extrem de discret mijloc de a te întâlni numai cu cine dorești: îți alegi din sumar exclusiv ceea ce te interesează, niciun autor nu te trage de mânecă, niciun poet nu te obligă să-i citești mai mult de un vers, dacă nu-ți place, nicio opinie nu te silește să ripostezi pe loc. Toate acestea, în schimb, îți oferă – prin intermediul unei reviste – răgazul și îndemnul de a medita, de a visa, de a simți: în singurătatea aceea extrem de prețioasă în care ești înconjurat de prezența imaginară, dar atât de fertilă, a ființelor și ideilor dragi.

Urez revistei *Excelsior*, destinată tinerilor care se pregătesc pentu cusrurile universitare, să devină un asemenea loc geometric al spiritului și al inimii: pentru ca cei ce dau să se îmbogățească, iar cei ce primesc să învețe a fi ei înșiși.

Iată acum textul scrisorii, care se vrea și un discret omagiu adus poetului, de la a cărui naștere s-au împinit, la 26 aprilie a.c., 100 de ani, iar la 25 mai, 20 de ani de la moarte.

București, 13 nov. 1994

Stimate Domnule Profesor,

Vă rog să fiți îngăduitor față de întârzierea cu care vă răspund. Diverse ocupații, cel mai adesea nesemnificative, ne împiedică uneori să ne comportăm așa cum am dori.

Vă trimit alăturat textul scris de mână solicitat[1]. Sper să îndeplinească toate condițiile pe care mi le-ați anunțat.

Vă mulțumesc călduros pentru întreaga atenție pe care mi-o acordați[2], vă asigur de profunda mea stimă și vă urez să reușiți tot ce întreprindeți în beneficiul culturii noastre.

Cu prețuire,

Ștefan Aug. Doinaș

Note și comentarii

1. E vorba de tableta solicitată, publicată mai sus.
2. Poetul are în vedere, probabil, și faptul că, în urmă cu vreo 15 ani, îl invitasem la o conferință, la Cluj, în cadrul ciclului de conferințe „Mărturia unei generații", unde a vorbit despre *Goethe și filoscfia Mumelor*.

(Episodul următor: *Scrisori de la Paul Cornea*)

■

Un poet al Blajului

Constantin Cubleșan

Între poeții contemporani iviți din vatra Blajului, doi sunt, fără îndoială, reprezentativi: Radu Brateș și Ion Brad. Primul, mai puțin cunoscut azi, ilustrează deplin lirica tradițională ardelenească, cultivată în elogiul satului românesc, a peisajului și a oamenilor acestor ținuturi. Produs al monumentalei cetăți greco-catolice, întemeiată la 1737 de episcopul Inochentie Micu-Klein, căruia îi și dedică o memorabilă baladă, iluminând tocmai vizionarismul acestuia („Stă vlădica singur în chilie,/ Face planuri de-așezare românească./ Simte-atâtea piedici, că nu știe/ Să încerce ori să se oprească /…/ – Nu-i dreptate-n lume, nu-i dreptate/ Pentru neamul meu de viță-mpărătească!/ Dar voi face Blajul o cetate/ De credință și mândrie românească.// Și-oi porni la lupta cu dușmanii,/ Să scot neamul din urgie și ocară./ Voi jertfi și zilele și anii/ Ca o lume nouă să răsară” – *Balada episcopului Inochentie, cel prigonit pentru dreptate*), Radu Brateș se simte însuși chemat a continua și împlini azi, prin scrisul său, rostindu-se în numele generației pe care o reprezintă, opera de culturalizare și de întreținere vie a flăcării spiritului național, în linia programului de acțiune al iluștrilor săi înaintași: „Pe noi ne însuflețește dragostea de Blaj, pe care dorim, după exemplul marilor înaintași, să-l servim cu puterile pe care le-a sădit Dumnezeu în noi. Servind Blajul, servim totodată cultura română în slujba căreia stă și a stat întotdeauna Blajul!” (*Orizonturi*).

S-a născut la 16 martie 1913 în satul Ciufud (azi cartier al Blajului), în familia țăranului Ioan Biriș, primul dintre cei nouă copii ai acestuia. Începe școala în satul natal apoi urmează Liceul greco-catolic „Sfântul Vasile cel Mare” din Blaj, având-i colegi pe Corneliu Coposu, Raoul Șorban, Teodor Seiceanu ș.a. remarcându-se prin stăruința în studiu și prin talentul literar, descoperit de profesorul de limba română care îi înlesnește debutul, în 1928, încă elev, în paginile ziarului *Unirea poporului* (Blaj). Urmează colaborări la *Unirea*, *Cultura creștină*, semnînd cu psudonimul Gh. B. Târnăveanu. Între 1930-1935 este student al Facultății de Litere și Filozofie a Universității „Regele Ferdinand I” din Cluj, când se împrietenește cu viitorul prozator Pavel Dan, cu care va fi ulterior și coleg de catedră la liceul blăjan. Acum își alege pseudonimul Radu Brateș (numele real fiind Gheorghe I. Biriș), cu care va semna până la sfârșitul vieții (11 iulie 1973), colaborând la toate publicațiile din Transilvania. În 1931 publică monografia *Ion Axente Sever și timpul său*; în 1942 *Aspecte din viața Blajului*. Nu este *însă* interesat să-și reunească producția poetică în volum așa că prima culegere din poeziile sale se realizează abia în 1974, *Cântece de pe coline*, ediție îngrijită de Valentin Tașcu, prefață de Ion Brad. O ediție completă a operei poetice se publică abia în 2018, *Vârstele inimii. Antologie lirică*. Ediție critică de Liana-Tereza Biriș. *În loc de prefață* de Ioan Chindriș (Editura Școala Ardeleană, Cluj Napoca, Colecția Mari scriitori ai Transilvaniei). „Poezia lui Radu Brateș – *apreciază* Răzvan Voncu, în antologia *Școlile Blajului* (2009) – ilustrează convingător procesul de modernizare a liricii tradiționaliste, sub inflența conjugată a lui Blaga și respectiv a lui Ion Pillat. Tradiționalismul lui Radu Brateș este unul blând și agrest, străin de radicalismul lui Nichifor Crainic, Radu Gyr ori Virgil Carianopol, infuzat de o reverie senină, clasică.”

Între 1935-1945 este profesor la mai multe licee dar în 1940 este hirotonit preot greco-catolic. Refuză să treacă la ortodoxie și în august 1950 este arestat și dus în lagărul de muncă de la construcția Canalului Dunăre-Marea Neagră (Peninsula, Valea Neagră, Poarta Albă). *În această per*ioadă scrie o serie de poezii incluse ulterior în ciclul *Tristia*. Poezia carcerală a lui Radu Brateș nu are tragismul existențial al poeziei lui Radu Gyr, fiind mai degrabă o relatare crudă a vieții trudnice și de umilințe *a deținuților, într-un soi de reportaj baladesc* al Canalului, cu aspectele lui degradante („Un cer de cenușă… și-n zare/ Detună și tună mai tare…/ Dar sună prelung de plecare/ La muncă: la diguri, la mare.// Ne strângem veșmintele-jur/ C-un capăt de sfoară, c-un șnur;/ Ne punem turbane ca magii,/ Dar vântul ne frige obrajii.// Pe drumuri de câmp, desfundate,/ Se-nșiră brigăzile mute./ Cu fruntea-n pământ, pe tăcute,/ Străbatem distanțele toate.// Ne-așteaptă de zor șantierul –/ Pământul e una cu cerul/ Și ploaia răzbate la piele…/ Ce vremi blestemate și grele!// Și marea vuiește turbată,/ Iar moartea pândește șireată;/ Se surpă talazu-ntr-o clipă/ Și-ngroap-o întreagă echipă.// Alarmă pe-ntreg șantierul!/ Aleargă-njurând brigadierul./ Ne stângem toți umăr la umăr,/ Dar câțiva lipsesc de la număr.// Ei! Cine să-i plângă și cine/ S-aprind-o făclie de ceară!/ Un vânt se stârni pe coline/ Și urlă cu urlet de fiară.// Iar marea vuiește turbată/ Și ploaia izbește mai iute…/ Cu fruntea-n pământ, pe tăcute,/ Ne-ntoarcem din nou la lopată.// Și munca zorește nainte/ În seara cu neguri și umbre…/ Fantome sub zările sumbre,/ Noi parcă săpăm la morminte…” – *Pe șantier*).

Lirica lui Radu Brateș vibrează de emoții duioase în evocarea naturii cu schimbătoarele sale anotimpuri: „Abia apune vara și toamna își arată/ Culorile și vraja în frunza tremurată./ Și soarele prin ramuri lumina și-o strecoară/ Mai moale ca mătasea porumbului din vară./ Iar sufletul devine mai grav și mai matur/ Ca munții ce-și înalță coloanele-n azur […] Amurgul își aprinde lămpașele-n văzduh./ Prin aer trece-o boare, parcă respiră-un duh./ Iar lunca mă primește *în feeria ei,/ Cu miros de otavă, plutiri de funigei./ Mă las furat de vraja solemnei fericiri./ Rămân prizonierul biruitoarei firi” (Soare de septembrie*). Nu e un peisagist și nici romanțios ca Șt. O. Iosif pe care în admiră, după propria-i mărturisire. El se confundă cu natura în duhul căreia respiră *în* admirație, evocând-o *într-o* contemplare senină: „Ca frunzele de toamnă stau pe ape/ *Cărbunii stelelor căzuți din* cer./ Și păsările poartă sub pleoape/ Polen de lună, lâncezesc și pier /…/ Potecile se-ncurcă prin păduri/ Cum gândurile noastre se-nc*âl*cesc de-o vreme;/ Dușmane ni-s izvoare, cotituri,/ Iar ploile pornite-s din blesteme” – *Semne*), din universul cărora își revendică însuși programul de creație: „E cartea mea pădure de taine și povești,/ Bulboane și jivine îi ocrotesc misterul…/ E cartea mea pădure de taine și povești,/ De intri-n ea, te-mbată miresmele și cerul” (*Început de carte*). Există în această poezie o suferință totuși provocată de realități istorice și sociale; *războiul* stârnește neliniști („Umblă veac de secetă și boli;/ Cresc arșițele pe șesuri, pe coline/ Sună clopotele a război și jale./ Nu mai crede nimenea în bine.// Trec într-una trenuri cu soldați,/ Trec într-una trenuri șuierând./ Nici o știre de la cei plecați./ Ziua-noaptea rătăcim plângând” – *Trec într-una trenuri…*); poetul e martor *și rezoner* al tuturor întâmplărilor vieții, despre care îi vorbește Creatorului într-un soi de rugăciune-închinare: „Pe câmpia noastră, numai plopi și ape;/ Trece-un vânt de moarte peste-acoperișe…/ Doamne, ce furtună izbucni pe-aproape/ De ne-aruncă-n praguri ploile piezișe?// *Satul se destramă ca mânat de valuri,/ Apa intră-n case și ne fură pruncii;/ Țipă cucuvaia a blestem pe maluri/ De se-nfiorează* marginile luncii […] Vin din cimitire morții să ne vadă;/ Crengile le-apleacă, apa o deșartă,/ Pare că ar trece viscol prin livadă/ Și ne stinge steaua care arde-n poartă” (*Pe câmpia noasrtră*). Sau, *încă mai imnic:* „Bucură-Te, Prea Sfinte, iată inima mea,/ Iată livezile, pădurile, munții din zare…/ Tot ce-nflorește-n jurul meu se află-nchis în ea,/ Precum se află *cerul tot în scoicile de mare* […] Știu că pe unde-ai fost ai găsit numai furtuni,/ De-aceea rătăcești după primăvară și soare!/ Doamne, în împărăția mea vei găsi minuni,/ Te va uimi fericirea solemnă a pomilor în floare […] Nu mai sunt stăpân pe zarea mea de mărgărint…/ Doamne, ori poate Tu mi-ai trecut pragul?/ Bine-ai venit! Pun să răsune ghioceii de argint/ Și-Ți predau cu plecăciune steagul! (*Rugăciune de primăvară*). Religiozitatea poeziei e intrinsecă ideaticii acesteia, *în* zugrăviri de tablouri pictural-descriptive: „Dorm monahii lângă zidul sfintei mănăstiri/ (umbra turlelor i-atinge doar pe frunte)./ Se-ntâlnesc în preajmă îngeri, amintiri/ și miresme putrede de munte.// Ape bat alături, șuierând,/ ca un zvon de duhuri și vâltoare./ Sufletele morților, pe rând,/ se adună între ierburi la-nchinare.// Toaca bate undeva în cer,/ sau în codrii de mesteacăn? Ce departe!/ Curge liturghia auster,/ fără prapori și cădelniță și carte” (*Cimitirul din munți*).

O caldă melancolie și un cuvânt evocator devin preponderente în lirica de… *bătrânețe*, mai ales că acum versul dobândește rezonanțe dramatice de o mărturisitoare dragoste pentru ființa iubită și deopotrivă pentru patima sa din totdeauna, pentru pământul pe care l-a cântat și în care simte că se va întoarce curând: „Ce mult iubesc pământul! – ziceam adeseori/ Prin crângul de mesteceni, ținându-te de mână…/ Ne-mprejmuiau miresme de frunze și de flori,/ De rouă și de ierburi culcate în țărână.// Și când ziceam acestea, tu mă priveai duios…/ Dar eu iubeam pământul, căci te iubeam pe tine,/ Și ochii de cicoare și sufletul duios/ ce-ți tremura pe buze, pășind pe lângă mine…// Azi nu iubesc pământul, căci, poate, în curând/ El îmi va fi mormântul… (să nu te mire vestea!)/ *Și-mi va lua și crângul cu ramuri fluturând/ Și lacrimile tale de-acum, când spun acestea” (Prin crângul de mesteceni*).

Poet de o rară tandrețe și de un cumpănit sentimentalism, vibrant în rostiri, al apartenenței la meleagurile ținutului natal, Radu Brateș ilustrează deplin supunerea creatoare la tradiția literară ardelenească, *înnoită* cu acorduri de modernitate și de religiozitate, în cultul liturgic blăjean, autor pe care avem datoria a-l recupera alături de întreaga generație de intelectuali interbelici cărora noua orânduire socială impusă în țară le-a frânt abuzivă destinul. ■

Al. Andrițoiu sau spectacolul temei

Mircea Moț

Ioan Aurel Mureșan *Iisus în Grădina Ghetsimani Apud Bellini* (2020), ulei pe pânză, 200 x 150 cm

Atunci când se scrie sau se vorbește despre Al. Andrițoiu (e drept, tot mai rar) primele volume ale poetului sunt expediate destul de repede, fiind socotite tributare unei perioade în care poeziei i se interzicea în primul rând lirismul. Epoca oferea, dar, mai ales, impunea o serie de teme pe care Al. Andrițoiu nu le putea ocoli și nici nu se străduia de altfel prea mult să le ocolească atâta vreme cât tema în sine, atunci și mai târziu, rămâne pentru poet prilej de a se manifesta în ceea ce are specific creația sa.

G. Călinescu reținea un aspect definitoriu pentru poezia lui Al. Andrițoiu. Autorul *Constelației lirei* este prin excelență un poet al temei, în jurul căreia el gravitează grațios și pe care o caligrafiază cu toată sârguința, în intenția de a o ornamenta cât se poate de frumos. Tema care ajunge pe mâinile poetului este șlefuită atent, până când lustrul ajunge chiar să domine obiectul. „Este evident, scria G. Călinescu, că poetul *cunoaște tehnica muzicii interioare, că poate compune o sonetă pe tema dată, epuizând, prin variații, toate posibilitățile creației*" (s.n.).

Al. Andrițoiu poate să scrie despre un colectivist care citește, dar în textul său se insinuează vizibil semne ale unei altfel de poezii: „În mână, cartea-l lumina distinsă/pe piept, pe-obraz, pe tâmpla arămie,/de parcă paginile cărții, toate,/aveau, bătuți, luceferi pe hîrtie.//De parcă în tipografii stelare/ cu litere din căile lactee,/i-a editat, deunăzi, viitorul/o carte cu coperți de curcubee.//Citea și ochii-i se făceau frumoși/și fruntea ca suflată-n aur tânăr./ Citea și – păsări paradisiace – îi poposeau, înțelepciuni, pe umăr." (*Colectivist citind*). Poetul se dovedește însă cât se poate de prudent și își ia anumite măsuri, reamintind tema, să se știe că acest colectivist nu citește orice, ci o anumită carte: „O carte despre grâu, despre porumburi/și cu silaba dulce ca de jimblă,/în fiecare literă să sune/filozofia muncii noastre simplă" (*Colectivist citind*). Liniștit, poetul poate continua de acum poemul care în alte vremuri ar fi putut fi un admirabil text despre relația care se stabilește între om și carte, prin lectură: „Citea și luna îl privea cu stimă,/printr-o fereastră sudică și nouă,/iar sub coperți, ca două aripi albe,/ stăteau, simetric, palmele-amândouă" (*Colectivist citind).* Chiar în volumul de debut, În țara moților se face ziuă, Al Andrițoiu nu rămâne la simpla versificare a temei, ușor de remarcat fiind atragerea acesteia spre alt context: „Munți, munți cu creste ninse,/ de niciun pas atinse,/pe unde nu fug cerbi, nici ciute agere,/peste omătul mare/alunecă arare/ doar umbrele de vulturi și de pajere" (*Pastel moțesc).* În spiritul poeziei ardelenești (Eugen Simion îi recunoaște poetului o filiație ardelenească), Horia este fixat în contururile unei adevărate gravuri: „Posac, amurgul strânge/pe brazi găteli de sânge,/paftale purpurii poartă podgoria,/și soarele se-arată/o roată-nsângerată/pe care și-a-ndurat calvarul Horia" (*Pastel moțesc*).

Această filiație ardelenească nu este însă dominantă la poetul născut la Vașcău, ci alta, ce trimite, după criticul menționat, la Macedonski și la Radu Stanca. Fiindcă, dintr-un „tehnician al versului și un virtuoz al declamației, Al. Andrițoiu devine, începând cu *Simetrii* (1970) și *Euritmii* (1972) poetul grației senzuale și al exaltanței calofile, al spiritualizării materiei și rafinamentului livresc. *Aceste note*, stânjenite de vecinătăți militante *răzbat și în versurile de dinainte*"(Al. Cistelecan).

O cunoscută poezie cu caracter programatic, *Artă poetică*, rămâne semnificativă pentru creația lui Al. Andrițoiu, în măsura în care „exaltă artificiul în dauna elementarului și optează pentru spiritualizarea stihialului, propunând o viziune aristocrată și o senzualizare a lumii" (Al. Cistelecan). Importantă rămâne pentru poet cealaltă realitate, care conteaza în sine, despărțindu-se de realitatea imediată și reținând atenția prin dantelăria ornamentului și prin atitudinea subiectivă a poetului: „Cea mai frumoasă lună e în lac,/cel mai frumos luceafăr e pe mare/și cântă cel mai sincer pitpalac/nu-n pomi, ci-n amintiri și în uitare./Cea mai frumoasă lună e în lac". O altă frumusețe contează pentru poet: „Cea mai frumoasă floare e pe sâni,/sau în surpate plete de femeie –/și nu lucesc, pe cer, ca în fântâni/ fantomele de lux din curcubeie./Cea mai frumoasă floare e pe sâni". Poetul nu este aici platonician, fiindcă nu reflectarea lumii îl preocupă, ci un ceremonial al rostirii, în care obiectele contează mai puțin prin sugestiile lor simbolice: „E aurul mai cald în inelar/și șoldul mai cu linii sub mătasă,/în nuntă-i vinul cel mai plin de har/și-n rouă raza cea mai languroasă./Aurul mai cald în inelar". Totul este aruncat în joc pentru plăcerea unei rostiri nelipsite de teatralitate: „Culori și mirodenii cercuri fac/în jurul meu. Argila mea tresare/și cu cămașa cerului mă-mbrac./Și iată-mă-s, deodată, cer și zare./Cea mai frumoasă lună e în lac".

Poet al temelor pe care le caută pentru a le trăda prin jocul plin de rafinament, Al. Andrițoiu nu ezită să se distanțeze de ele, uitându-le pentru un spectacol al imaginației sieși suficient. Alexandru Cistelecan se referă la „patru magistrale tematice: istoria, natura, dragostea și timpul (trecerea)" cu mențiunea că indicele „confesiv al poemelor e gradat după această scală și subiectivitatea crește în raport direct cu intimitatea temei. Dacă ea e aproape absentă la un capăt al seriei, la celălalt, în schimb, debordează în elegii și jelanii. Pe primele două poetul circulă în ținută solemnă, grav și imnic, ceremonios și copleșit, în vreme ce pe ultimele ținuta sa e mai lejeră și atitudinea dispusă la frivolitate studiată și șăgalnică". Acest indice confesiv nu declanșează un efect pe măsură câtă vreme el însuși este inserat inexorabil în ritualul spectaculos și în ceremonialul rostirii.

Petru Poantă remarca de altfel o trăsătură definitorie a poeziei lui Al. Andrițoiu: „Poetul nu vrea să spună nimic, ci doar să dea fast unei disponibilități sufletești pentru senzualism și joc. De foarte multe ori, „inutilitatea" discursurilor este poetică prin moliciunea și alunecarea versurilor, foarte languroase (...) Al. Andrițoiu, dintre toți transilvănenii generației sale, este cel mai stilist. El are cultul rafinamentului și al jocului precum poeții care încercaseră reabilitarea artelor minore (...) Lirismul său nu e de substanță, dar e fermecător și fantezist, muzical și plastic". Obiectele îl atrag pe poetul care nu pregetă să se despartă de ele fascinat de spectacolul imagistic pe care el însuși l-a declanșat. Nu mai contează obiectul și consistența lui, ci spectacolul pe care acesta l-a prilejuit: „Statuia arămită de la lustră/e dansul feminin cu torțe-n mâini/din tinerețea evilor bătrâni,/uitată-n saltul ce-o făcea ilustră.//Săruturi mari i s-au uscat pe sâni,/iar ochii, pătimași, cândva, ne mustră,/ne obsedează și de somn ne frustră/dar visul irizează a fântâni.//Havuz albastru și molatec, visul/renvie dansul ei regal și sfânt,/cu pași aliterați rotund ca scrisul./E, parcă,-ntâiul dans de pe pământ/și ultimul din dansurile sacre/cu prevestiri de molimi și masacre." (*Statuia arămită de la lustră*)

În asemenea situație, poezia lui Al. Andrițoiu presupune un anumit tip de lectură ce nu justifică perspective spre o „metafizică" a poetului, câtă vreme obiectul nu contează decât în spectacolul efemer în sonoritatea lui și nu în semnificații simbolice .

Apelând la un livresc care „accentuează funcția ornamentală a imaginii", ce conferă rostirii „ușoara prețiozitate a oricărui ritual", Al. Andrițoiu scrie o poezie „saturată de efecte, de propria sa alură somptuoasă" (Gheorghe Grigurcu). Poetul despre care s-a scris că a dat „nou ton lirismului trubaduresc" este în egală măsură capabil „să estetizeze fără impietate pe Eminescu" (I. Negoițescu). Ceea ce cred că se cuvine reținut în mod deosebit este că Al. Andrițoiu rămâne poetul ale cărui „forme lirice sunt departe de creația concepută ca mimesis" (Petru Poantă).

Am predat nu de multă vreme Editurii Academiei Române o selecție din poezia lui Al. Andrițoiu, pentru un volum antologic în colecția *O sută și una de poezii* (am scris de asemenea pentru acest volum un text cu valoare de prefață, am întocmit o notă biobibliografică și selecția referințelor critice). În acest scop, am citit/recitit poeziile autorului menționat, reținând în primul rând acele poeme care pot fi socotite absolut reprezentative pentru poet (selecție mai mult sau mai puțin subiectivă în măsura în care reprezintă perspectiva mea asupra lui Al. Andrițoiu) și, mai ales, am selectat fragmente din critici contemporani importanți, nu puțini, care, acordând mai puțină atenție unei etape din creația poetului, i-au conturat un admirabil și convingător profil. ■

Andrei Zanca
(13 septembrie 1952 – 1 iunie 2022)

Andrei Zanca

la o răscruce

mai ții tu minte strada
ce ne-a adus aici, dispăruta
piață-a copilăriei, pe atunci

vorbeam
în limba
săracilor

cum păsările în zori
între sălcii
pe mal

cu glasul doldora
de niciunde, eu însă

și azi vorbesc aceeași limbă

prin care ei
s-au alungat
unul după
altul

a sărăcie / oferi
inelatele
ineditele
tale

pasăre / eu?

lasă-mă, sunt
prea aproape.

nesfârșit de
aproape, de
pe acum

așadar

mă iau de mână și pornesc.

de când mă știu, mi-am murmurat
monologul tăcut prin păduri,

pe străzi, în odaia
nopților traversate

încercând să te
aud, însă nimic.

nimic nu s-a clintit câtă vreme
n-am învățat a deslușI
câmpul semnelor
din jur, mereu
altele

în fiecare clipă. un alfabet al inimii
în cercul aparițiilor
și întâmpinărilor

deloc întâmplătoare, tu
veghe neîntreruptă.

aplecare totală.
smerenia
mea.

nu știu

nu știu cine, nu știm.

bolboroseală. buze înghețate.

nu știu cine, nu știm

din ceea ce presupunem a ști mai

Nimic / *ești*, oare

presimțirea ce ne bântuie

contemplarea / nu este însă

un ecou urcând din adâncul

abia bănuit

în *dor*?

vine o vreme

vine o vreme,
când până și dorința vicleană de moarte te lasă, bătrâna
atârnând albituri la uscat în curtea aburită de plutirea frunzelor.

îngânându-și cântul îmblânzit de înserarea lizierelor
copilărindu-ne, porțile în care ne părăsim lumea

deodată în alerta înscrisă a petrecerii, rufele
foșnind acum a pergament

la steaua

și chiar dacă mi-aș pierde memoria, mireasma
de tei în foșnet cernit de brad, m-ar purta înspre tine

piatra de la căpătâi
ar înverzi într-o aterizare de îngeri

chipul de mesager. chipul tău
ca un pat răvășit de dragoste

stins.
neștiut de nimeni. fără o lumânare.

pe actul de deces și-au pus degetul
doi analfabeți de la morgă

adevărații

Și-au fost solidari pe-atunci.
Și-au fost spini, în ochii deținătorilor
numelui--------.de
nemaipronunțat azi, la auzul căruia, îi potopește lehamitea...

Și-au tras-o și și-au purtat cazna.
Și-au crezut a se cunoaște.
Și-au jubilat.
Și-au trecut ani, în care și-au pierdut
trecutul prezentul și viitorul, printre măștile cunoscuților risipite în jur.

Și-a fost un viol al inimii de netămăduit prin uitare
Și-au rămas puțini/mulți prăpădindu-se lent
curățindu-se.
Alcoolul.
Marginalizarea.
Șomajul.
Resemnările.
Divorțul.
Scârba
Greața..
Ratați.
Părăsiți.
Stârnind batjocura / de chivernisire, neputincioși / de negoț

Surghiuniți în propriile odăi stingându-se odată cu înserarea.
Cei rămași, printre cei pentru care s-au lăsat siluiți în
numele....., cu neputința de pronunțat.-
Și-au fost și sunt ceea ce combăteau pe-atunci.
Adevărații

În stigmatizarea căruia, cunoscuții lor își sărbătoresc
revelioanele la Sinaia. Și ei, continuă să fie
într-adevăr, ceea ce au combătut -
Adevărații

■

Despre armătura economică a puterii de la Kremlin

Adrian Lesenciuc

Ioan Aurel Mureșan *Variațiuni din casa surdului Variațiunea 11* (2021), ulei pe pânză, 100 x 70 cm

Catherine Belton este numele unei jurnaliste care s-a făcut cunoscută prin calitatea de corespondent *Financial Times* la Moscova în perioada 2007-2013, dar, mai ales, prin lucrarea din 2020, *Putin's People: How the KGB Took Back and Tnen Took On the West*, publicată inițial la William Collins și ulterior, tot în același an, la Macmillan. În primele zile ale invaziei ruse în Ucraina cartea a apărut și în limba română, la Editura Litera, în traducerea lui Gabriel Tudor[1]. Deși focalizată pe complicatele inginerii financiare coordonate de KGB, cartea aduce lumină și asupra ascensiunii lui Vladimir Putin, începând din anii misiunii sale în RDG, la Dresda, până la realitatea cotidiană a societății ruse, deturnate de la economia de piață pe care o înscrisese primul președinte din perioada post-sovietică, Boris Elțîn. Între cele două aspecte tratate, extinderea rețelei economico-financiare și parcursul lui Putin, sunt conexiuni fine. Ele sunt analizate în special în partea a III-a a cărții, în care sunt devoalate și descrise tranzacții puțin vizibile de la care puterea de la Kremlin a distras atenția, coordonate de oamenii lui Putin din KGB, „călcând în picioare drepturile legale pe măsură ce-și impuneau controlul asupra economiei" (p.387) prin intermediul cărora economia rusă a fost transformată într-o economie de tip feudal, coordonată de un țar modern, care a început să își manifeste dreptul de proprietate și asupra oamenilor (începând cu celebrul caz Hodorkovski, unul dintre mogulii perioadei Elțîn), și care și-a extins ramificațiile cât de mult a putut într-un Occident permisibil la construirea și solidificarea rețelei de influență. Catherine Belton descrie, așadar, eșecul introducerii pieței libere datorat constantei deturnări prin oamenii fostei securități. De altfel, de la acest argument este construită întreaga perspectivă a jurnalistei: prăbușirea Uniunii Sovietice a fost posibilă grație reformelor propuse încă de la începutul anilor '80 de progresiștii ruși din KGB, care au prins contur odată cu venirea la putere a lui Mihail Gorbaciov, în 1985, cel care a făcut posibilă reașezarea: „Gorbaciov a lansat reformele politice și economice cunoscute ca *glasnost* și *perestroika*, menite să slăbească treptat controlul asupra sistemului politic și economic al țării. În întregul bloc răsăritean se ridica un val de proteste față de represiunea exercitată de regimurile comuniste, iar Gorbaciov a făcut presiuni asupra omologilor săi din Tratatul de la Varșovia să demareze reforme similare, ca unică modalitate de a supraviețui și de a rezista valului de resentimente și amplificării fenomenului de disidență. Conștienți că, în ciuda acestor reforme, un colaps s-ar putea totuși produce, un mic grup de ofițeri progresiști din KGB a început să se pregătească pentru prăbușirea sistemului" (p.51), deși planul schimbării presupunea nu numai apariția unor mișcări politice neoficiale și o anumită relaxare în ceea ce priveau constrângerile aplicate presei, ci și „ca serviciile de securitate să păstreze controlul, din culise" (p.51). Planul reformei avea, însă, rădăcini mult mai adânci. El data din perioada în care Iuri Andropov, cel ce i-a succedat lui Leonid Brejnev la conducerea Uniunii Sovietice, care anterior a coordonat acțiunile de invazie a Ungariei în 1956 și care a condus KGB-ul din 1967 până în 1982, a proiectat adevărata *perestroika*, presupunând crearea de antreprenori în directa coordonare a serviciului sovietic de informații: „De îndată ce Andropov a preluat funcția de lider al URSS, facțiunile progresiste din KGB, conduse de Direcția de contrainformații și de Direcția pentru infracțiuni economice, au început să experimenteze crearea unei noi clase de antreprenori, care să opereze în afara constrângerilor economiei sovietice planificate. Primul pas i-a vizat pe speculanții de pe piața neagră, *țehoviki*: «Adevărata *perestroika* a început sub Andropov», spunea Christian Michel, un manager financiar care mai bine de un deceniu a gestionat fonduri pentru regimul sovietic, apoi pentru cel rus. «A fost dat mesajul acceptării tacite a pieței negre. Andropov știa că altfel țara s-ar fi îndreptat către înfometare în masă». «Piața neagră a fost înființată în mod conștient», se declara de acord și Anton Surikov, un fost ofițer superior din contraspionajul rus. «Era imposibil să activezi pe piața neagră fără conexiuni cu KGB-ul și fără protecție din partea KGB-ului. Fără serviciile secrete, nici o afacere din umbră nu ar fi fost cu putință»" (p.89).

Pe această armătură economică nu doar tolerată, ci întreținută de KGB, mai exact experiment al serviciilor secrete sovietice, s-a putut realiza trecerea de la economia comunistă la economia de piață, dar pârghiile au rămas la dispoziția KGB.

Vladimir Putin, emanație a serviciilor, provenind din KGB, „destul de marginal" în stagiul de la Dresda, până la căderea Zidului Berlinului, când a fost nevoit să se abțină să acționeze fără ordinele de la Moscova – „Lui Putin i s-a părut o trădare a tuturor idealurilor pentru care luptaseră: sintagma „Moscova tace" i-a răsunat în minte multă vreme" (p.65) –, a găsit curenții potriviți după întoarcerea în țară unde, simțind resorturile adânci ale schimbării, s-a atașat mișcării democrate de la St. Petersburg și a ajuns pe val. Abilitatea de a se adapta, de a își schimba rapid culorile, după cum afirma consultantul american în probleme de securitate Franz J. Sedelmayer într-un interviu acordat Catherinei Belton, „încât nu puteai spune cine era el cel adevărat" (p.71), au permis accederea, pas cu pas, de la calitatea de viceprimar al Sankt Petersburgului până la prima funcție în stat. Impus de KGB ca viceprimar al lui Anatoli Sobciak, un individ dezinteresat de soluționarea problemelor din orașul-port la Marea Baltică, Vladimir Putin a ajuns să fie protejat de Serghei Pugaciov, bancherul rus al lui Elțîn, care

Ioan Aurel Mureșan *Moartea lui Sardanapal. Apud Delacroix* (2020), ulei pe pânză, 150 x 200 cm

era fascinat de supunerea acestuia: „Era obedient ca un cățel" (p.170). La Kremlin a fost numit șef al Departamentului de Control, apoi director al FSB, pentru a ajunge în cele din urmă prim-ministru și președinte al Federației Ruse. Un rol important în această ascensiune l-a avut și Valentin Iumașev, ginerele primului președinte post-sovietic, șef al administrației prezidențiale, dar toate aceste etape arse rapid și exploziv de Putin s-au produs fără ca cei care au avut la un moment dat posibilitatea de a decide să țină cont de avertismentele primite de la foștii săi colaboratori. Nu a contat nici avertismentul lui Sobciak, cum nu au contat nici cele prin care oligarhul Boris Berezovski se adresase lui Serghei Pugaciov: „Serghei, aceasta e cea mai mare greșeală a vieții tale. Putin provine dintr-un cerc dubios. Un *komitetcik* nu se poate schimba. Nu înțelegi cine este de fapt Putin" (p.183). Luând în calcul și faptul că Pugaciov nici măcar nu încercase să afle – el „nu știa că în tot acest timp Putin jucase în toate taberele" (p.185) și că ar putea reprezenta planul B al KGB după eșecul preluării puterii de către Primakov, fostul general KGB și prim-ministru al Federației Ruse –, drumul încă tânărului politician, care fusese portretizat la început drept „președintele accidental al Rusiei" (p.186) a fost complet netezit, mai ales după directa implicare în soluționarea atentatelor teroriste foarte frecvente din anii de instabilitate de la trecerea dintre milenii. Operațiunea „Succesorul" s-a finalizat în favoarea lui Putin grație ieșirii sale publice ferme în raport cu atentatele teroriste din Rusia, apoi cu acțiunile „statului criminal" cecen sau cu cele din Daghestan.

Profilul omului credincios, în sensul de loialitate exprimată față de sistem, a fost dublat de acela de om credincios, în sensul de creștin practicant, la care Putin a lucrat constant, în ciuda faptului că „părea ciudat ca un ofițer KGB ce-și petrecuse cariera servind un stat care persecutase Biserica Ortodoxă să afișeze convingeri religioase" (p.306). Chiar dacă nu înțelegea prea multe nici măcar din practica religioasă, asocierea imagologică cu Biserica Ortodoxa a servit impunerii unei imagini, aceea a țarului luminat și credincios, cu care președinte rus încerca să se identifice. Mai mult, această asociere a permis promovarea căii eurasiatice a Rusiei, capabile să conducă pe de o parte la configurarea unui traiect mesianic al țării în cadrul identitar al celor două continente inseparabile din punct de vedere geografic, iar pe de altă parte capabile să distragă atenția de la problemele ei reale și să fortifice conducerea statului în raport cu colapsul intern și provocările externe (p.308). De la fundamentele ideologice ale unei proiecții eurasiatice la încercarea de punere în aplicare a acestei construcții în zona de influență economică și, mai apoi, politică, a fost un singur pas: „Putin s-a referit în dese rânduri la această filosofie, căutând să creeze prima zonă economică eurasiatică, din care, pe lângă Rusia, trebuiau să facă parte și Belarusul, Ucraina și Kazahstanul, iar ulterior un imperiu grandios, bazat pe alianțele fostelor state sovietice, imperiu care, spera el, într-o zi avea să se întindă și în Europa" (p.308).

Construită din punct de vedere imagologic pe doctrina țarului reacționar Nicolae I: ortodoxie, autocrație și naționalism, această proiecție a servit lui Putin pentru a incita împotriva unui Occident care își extindea sfera de influență și care complota „pentru a smulge Ucraina din sfera de influență a Rusiei" (p.309). În momentul când, pe fondul slăbiciunii occidentale, Putin a descoperit breșa în structura democratică a Occidentului, politica sa vindicativă și expansionistă a devenit fățișă: „Consecințele vânzării Iugansk îl ajutaseră pe Putin să descopere o slăbiciune crucială în armura Occidentului: în final, interesele financiare depășeau temerile privind abuzarea de către regimul său a legilor și democrației. Aceasta era parte dintr-o atitudine de acceptare – și, într-o oarecare măsură, de aroganță – manifestată de către Occident față de Rusia, țară pe care vesticii nu o mai priveau ca pe un pericol. Ei considerau că, după destrămarea Uniunii Sovietice, colapsul fusese atât de profund, încât tot ce trebuia să facă Occidentul era să găsească o cale de a obține o parte din resursele energetice, pe când integrarea țării pe piețele occidentale ar fi însemnat că, în timp, aceasta să ajungă să facă parte din procesul de globalizare dominat de Occident și să se supună acelorași reguli ca și celelalte națiuni" (p.349-350).

Cartea Catherinei Belton este complexă, scrisă cu rigoarea jurnalistului experimentat, consistentă și detaliat desfășurată în subteranele puterii de la Kremlin, explicită în ciuda adâncirii în detalii investigate în ani de activitate jurnalistică, în măsură să aducă mai multă lumină asupra a ceea ce înseamnă regimul lui Putin. Privind prin această prismă analitică, resorturile invaziei ruse din Ucraina pot fi înțelese mult mai ușor. Regruparea Occidentului, consolidarea voinței de a lupta a ucrainenilor, a rezilienței societale formate în cei opt ani de conflict au însemnat, probabil, surpriza neplăcută a lui Putin. Încrederea prea mare în controlul Occidentului prin intermediul amintitei breșe, dar și în imaginea consistentă a propriei armate și, mai ales, în infailibilitatea propriilor decizii, au condus la războiul din vecinătatea României. Pentru înțelegerea factorilor care au facilitat, în timp, această posibilitate, cartea Catherinei Belton este necesară. Niciuna dintre lucrările numeroase dedicate regimului Putin, prezente în librării, nu explică atât de aplicat infrastructura economică (gândită în laboratoarele KGB și bazată pe legile pieței negre) care a stat la baza consolidării puterii unui regim profund antidemocratic și inuman, cel al lui Vladimir Putin.

Notă

1 Catherine Belton. [2020] (2022). *Oamenii lui Putin. Cum a recuperat KGB-ul Rusia și apoi a atacat Occidentul.* Traducere din limba engleză de Gabriel Tudor. București: Editura Litera, colecția Kronika. 735p.

■

Ioan Aurel Mureșan *Saturn. Apud Goya* (2020), ulei pe pânză, 200 x 150 cm

„Câmp de manevră imaginației și empatiei”

Alexandru Sfârlea

Ovidiu Gligu
Uimitoarele aventuri ale grăsanului Mickey din zona gării
București, Editura Leviathan, 2022

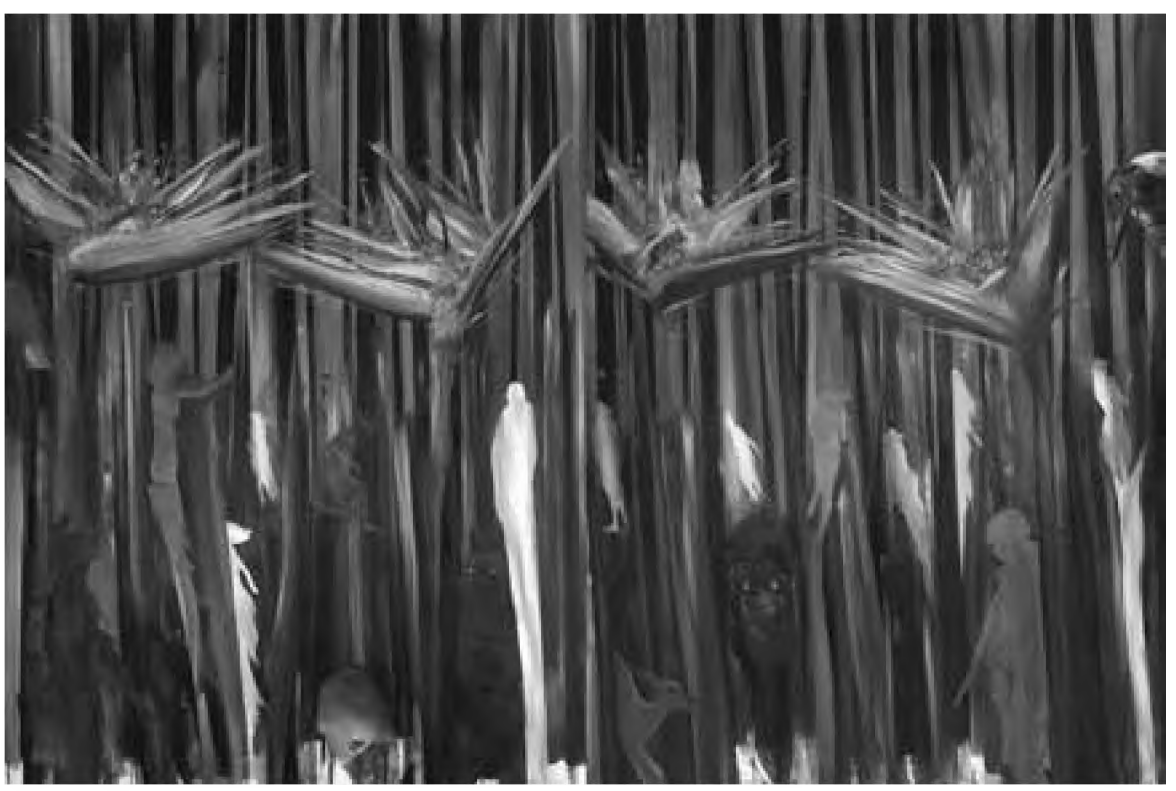
Am excerptat titlul recenziei din *Cuvânt*-ul *înainte* al autorului, care își exhibă unele reticențe și precauții cu privire la tematica și structura ca atare ale volumului său, pe care îl denumește „roman liric”, scris „cu gândul la revoluția/ schimbarea din România anilor 80- 90, urmărind evoluția unui grup de prieteni, vecini de bloc într-un cartier periferic din vestul țării”. Dar, în același timp, ca într-un paradox autoasumat, ne avertizează că tot ce se întâmplă în cele 93 de pagini seamănă absolut întâmplător cu realitatea. Mi se pare că avem de-a face aici cu un tip de supralicitare deliberată a componentei lirice a acestei scrieri, oarecum la modul (simili)ironic, epicitatea având un rol cu totul secundar; tocmai pentru că autorul nu încearcă în niciun fel să privească lucrurile (realitățile) altfel, decât prin prisma unei involuții a acestora, deși premisele factice fuseseră încurajatoare. Ele au luat o turnură a promiscuizării, în paralel cu evoluțiile social-ontice ale personajelor, cam în același registru, adică preponderent deceptiv. „Nu trebuie să căutăm aici o tehnică cinematografică, pentru că e doar, din multe puncte de vedere, o modalitate de exprimare literară mai puțin uzitată, - de aici și farmecul ei”, ne atenționează ceremonios, și pe bună dreptate, autorul prefeței, criticul literar Costin Tuchilă. Îmi permit să introduc aici o sintagmă – care ar putea părea oarecum inadecvată, dar... nu e – aceea a realului ficționalizat, sau, de ce nu, a epicismului liricizat, modalitate prin care autorul „uimitoarelor aventuri” și-a testat propensiunea simpatetică spre identificarea unei formule literare care surâde (cu o jumătate de gură) unei oarecari intens căutate/ dorite originalități, fie ea și aparent ostentativă, care ar putea seduce cititorul.

Patru texte de mici dimensiuni, avându-l ca protagonist pe Grădinarii – un personaj colectiv, după cum îl denumește chiar autorul, care, într-o seară, vine acasă „plin de alcool” și sădește un bulb, „între gard și nuc”, asigurându-ne că „așa a fost începutul”- constituie prima parte a cărții. Ei bine, acest bulb devenise o sursă de hrană, prin frunzele sale, iar apoi chiar prin ciopârțirea lui, a bulbului, până ce, într-o zi, când venise iar la cules, Grădinari „găsi doar pământul gol și lăsat”. N-ar fi exclus ca acest bulb năstrușnic - adus acasă strâns în pumnul stâng și semănat prin adâncirea-n pământ cu călcâiul – să se constituie, din p.d.v. literar vorbind, desigur - într-o parabolă, sau mai degrabă alegorie premonitorie, ce-i drept cu sensuri intrinseci destul de încifrate, doar că, să ne amintim, avem liber la „imaginație și empatie”. Nu-i așa că ne poate duce gândul de la revoluția (franceză) care și-a devorat fiii, la fiii care și-au „consumat” revoluția (română)?(!) Cum vedem, nu este vorba despre o similitudine, ci, mai degrabă, despre o inversiune onto – politică și, cum altfel, socio- umană.

„Scurt-metraj de tranziție” este titlul părții a doua, care are șapte componente scriptice, începând cu o premiere, „într-un amfiteatru mare”, unde, pe cortină apare înscrisul: „Precis e un vis, flori de cais, precis e un vis ...”, un laitmotiv mai apoi, care, probabil, vrea să inducă ideea că orice realitate poate fi cosmetizată, retușată, modificată, oniricizată chiar. Întâlnim și o secvență cu incipituri incizive aproape kafkiene: „Un convoi lung, bărbați, femei, îmbrăcați toți în zdrențe de sac, cu glezne legate într-un lanț continuu, cu cătușe goale din loc în loc. Pe lângă convoi trece alene o motocicletă, prin norul de praf o conduce un soldat cu pușcă-mitralieră la gât și aruncător de grenade. În loc de ataș motocicleta are o tribună mobilă unde un politician ține în mână un microfon; poartă o mască mică pe față și culoarea ei se tot schimbă de la un cadru la altul: roșu, portocaliu, galben, albastru”. Politicianul urlă: „Intrați în rândul oamenilor liberi!”, apoi smulge steagul alb unui tânăr, pe care îl și izbește cu capul în gură, zicându-i: „Cine te crezi tu, mă?! Ce sunt eu aici, maimuța voastră?!”. Filmulețul se încheie cu o secvență în care tânărul cade în hău, după ce se deschide o trapă. Iar pe ecran apare, din nou, acel chenar alb cu înscrisul: „Precis e un vis, flori de cais, precis e un vis ...”.

În sfârșit, cea de-a treia parte a cărții („Câteva explicații”) începe primăvăratic („Văd razele cum trec prin obloane, au același miros)”, facem cunoștință cu cei care-au fost colegi la Generală 1 – Zona Gării: Sandu, Zoli, Pluto, surorile Woody și naratorul, desigur. Rememorări genuine, când se ițesc fiorii unor idile în arealul școlar, vine vorba – în zona aceea a Oraviței - și despre termocentrala Crivina („Au adus tot felul de oameni, nu e bine să umbli seara”), unde chiar subsemnatul, în anii 84-85 am trudit pe Șantierul Național al Tineretului, acolo, în munții Aninei. Aflăm, mai apoi, despre tribulațiile vieții studențești ale amicilor din zona gării, despre cum Caramitru recită: „A fugit dictatorul, suntem liberi!”, discuții în familie: „Mă, chiar acum luai salam fără coadă, da să știți... nu trebuia să-l omoare, mie chiar mi-a părut rău!”; „Nene, n-ai ce să faci, așa-i democrația! La dânșii nu merge cu jumătăți de măsură”. Este descrisă viața de după acele zbateri și încercări de a găsi locuri de muncă, un trai mai așezat, dar și dezamăgiri, nemulțumiri, deziluzii. Contraste izbitoare între ce s-a sperat și, nu de puține ori, fața încruntată a noilor realități. Naratorul încearcă să-și înfiripe un sens creativ, să zămislească un construct imagologic, să acceseze o infailibilitate moral- sufletească: „Îmi rămâne doar să scriu, să scriu ca un absurd, dovezile, furnicăturile patetice dintre mine și cititor”. Dăm și peste ipostazieri liricizate, plecarea din Oravița, irizări melancolice în curtea casei, printre flori: „Nu mai este nimic de întrebat, nimic de explicat unui preaplin al privirii ... (...) Topica tremură seara pe pământ, doar puncte albe pe jos și în cer, cât de mult aș vrea să nu fiu căldicel, să nu fiu aruncat”. ■

Ioan Aurel Mureșan *Colosul. Apud Goya* (2020)
ulei pe pânză, 200 x 150 cm



Ioan Aurel Mureșan *Vânătoarea nocturnă. Apud Ucello* - detaliu (2020), ulei pe pânză, 150 x 200 cm

Pe drumurile poleite ale nostalgiei

Irina Lazăr

Constantin Ciceovan
A fost odată în Carpatia
Cluj-Napoca, Editura Școala Ardeleană, 2021

Romanul *A fost odată în Carpatia* poate fi plasat în categoria scrierilor de aventuri, fantasy, și aduce cu sine nostalgia autorului după pământul îndepărtat al României (Constantin Ciceovan fiind stabilit în Statele Unite). Este astfel reconstruită o lume ideală, plasată într-un Ev Mediu din zona Moldovei (în prim-plan este un sat de pe malul Siretului), un timp al pădurilor adânci, al naturii atotstăpânitoare, un timp în care oamenii nu sunt străini de moarte și de cruzime, totuși domină o anumită inocență a personajelor, prin aspirația lor permanentă spre puritate, prin îndemnurile la înfrățirea cu natura, prin construirea unor caractere și a unor personaje luminoase. Există câteva personaje pivot: Iureș, Costin, Tavi și Sabin, în jurul cărora se construiește narațiunea, un grup de patru copii, patru băieți aflați aproape la vârsta adolescenței, împreună cu Smaranda, la rândul ei încă aproape un copil, stăpâna hergheliei de cai. Aventurile acestor cinci personaje înglobează la rândul lor alte povești ale altor eroi care apar pe rând în peisaj, într-un context sau altul, cum ar fi Babor, negustor uzbec, cu servitorul său, KadoKay, boierul Petru Mihalcea, și soția sa, Tamara, părinții copiilor, dintre care cea mai prezentă e doftoroaia Morena, cea care vindecă atât oamenii cât și animalele, Mateus, vânzătorul de ambră, hangiul Chiorul, călugărul Preculaie, fetița Firuța, care sfârșește într-un mod tragic, haiducul Manole și ceata lui ș.a.m.d.

Romanul este construit pe mai multe planuri, cel al lumii pădurilor din zona Siretului în vremea unui Vodă Dragnea, care se arată destul de înțelegător și înțelept în anumite circumstanțe, și cel al lumii orientale, începând cu frumoasa și exotica insulă Ada Kaleh, Perla Dunării, și continuând cu Bagdadul, Buchara, importantul oraș aflat pe Drumul Mătăsii, și deșerturile asiatice, toate aceste locuri sunt bine surprinse în culoarea lor locală. Suntem purtați prin piețe orientale și porticuri ascunse unde se desfășoară tragice idile de dragoste, la curtea mai marilor sultanilor, unde se făceau și desfăceau intrigile pentru a numi domnitorii Moldovei. Cu toate acestea, *A fost odată în Carpatia* nu este un roman istoric, pentru că este un roman al unei lumi reconstruite într-un mod idealizat, fără a pune accent pe acuratețea împrejurărilor, ci mai mult pe poveștile eroilor cărții. Scriitorul Vianu Mureșan s-a referit la lansarea cărții, care a avut loc on-line în decembrie 2021, la o altă caracteristică a romanului și anume – mentalitatea magică a personajelor, izvorâtă din tradiții și folclor, diferită astfel de personajele miraculoase, cu puteri aparte, care se întâlnesc de obicei în scrierile din categoria fantasy. Un astfel de exemplu este prietenia dintre om și animal, vezi puternica legătură între Iureș și Leu, câinele pe care l-a scăpat de la moarte, dar mai poate fi întâlnită această concepție și în învățăturile călugărului Preculaie, un alt personaj emblematic din *A fost odată în Carpatia*. Vianu Mureșan plasează acest gen de roman în continuarea basmului. În opinia sa, coerența semnificațiilor stabilite în narațiune devine mai importantă decât adevărul istoric. Eu aș spune că avem de a face cu un gen de narațiune modernă (nu aș plasa această scriere în continuarea tradiției lui Mihail Sadoveanu, de pildă) care îmbină cu succes specificul local al unui spațiu numit Carpatia sau cel al insulei Ada Kaleh, care astăzi mai e doar o legendă, cu construcția unor personaje pozitive sau negative ce reușesc să mențină viu firul poveștii, fără a părea forțate sau scoase din context. Avem și câteva personaje mai complexe, cum ar fi hangiul Chiorul sau servitorul KadoKay, care în ciuda cruzimii de care putea dovadă în a omorî fără milă, la porunca stăpânului, se dovedește în același timp a avea un suflet de aur.

Romanul se citește ușor, e fluid, credibil, în ciuda idealizării unor figuri, nu are un patetism al evocărilor, ci mai degrabă o nostalgie care duce ușor anumite pasaje descriptive spre poezie. Citez: „aerul mirosea a fum, a frunze amare de nuc și flori de iasomie" (chiar în deschiderea cărții), sau o redare plină de culoare a unor spații exotice cum ar fi bazarul din Bagdad: „Pinteni de fier înnegrit, alții de aramă cu creasta stelată, apoi cei de argint cu crăcanul ca aripile și roata ca pliscul de vultur, alții de aur, prinși cu capsă neagră de onix și bănuț zimțat de fildeș, cum purtau doar nababii. Mai încolo sandale subțiri cu șireturi împletite, altele din rafie cu talpa de cânepă bătută des. Pe rafturile de sus, puzderie de conduri cu broderie de mătase și talpă de piele galbenă, conduri cu ciucuri la vârf, conduri cu arabescuri de perle și câte și mai câte, de nu se mai putea opri să le privească". Cartea poate fi recomandată și copiilor pentru că e plină de învățături și zicale izvorâte din zona populară, de motive mitice și folclorice, este captivantă și are suspans. Autorul însuși mărturisește că unele întâmplări, chiar dacă sunt plasate într-un context al unui timp îndepărtat, sunt reale, experiențe trăite de el sau prietenii săi. De altfel, acest malaxor al amintirilor românești a dus la scrierea cărții de față, ceea ce, trebuie să recunoaștem, este mai mult decât un vis frumos. Așteptăm continuarea. ■

Ioan Aurel Mureșan — *La Grande Bellezza. Apud Fontainbleau* - detaliu (2020), ulei pe pânză, 150 x 200 cm

Flavia Adam. Autoportret liric

Marin Iancu

Flavia Adam
Anotimpuri impare
Cluj-Napoca, Editura Neuma, 2022

Apărut recent, al zecelea în seria cărților de poezie publicate până în prezent de Flavia Adam (*Tăcerile dintre cuvinte,* 2013; *Pierduți prin toamnele iubirii*, 2014; *În amiaza cuvintelor*, 2014; *Instantanee din ultima moarte*, 2015; *Pumnul din vid*, 2015; *Femeia de nisip*, 2015; *duminicile de sub pământ*, 2016; *Raiul de urgență*, 2017), volumul *Anotimpuri impare* (Editura NEUMA, 2022) oferă imaginea unei cărți în măsură să impună un climat liric încărcat cu multiple valențe afective, câștigând în adâncimea meditației și libertatea asociativă. Elocvente pentru starea de „criză" a sensibilității și conștiinței artistice, poemele de față ne apropie de o stare de spirit specială a eului, ideile și sentimentele declanșate de spectacolul cotidian al lumii moderne reușind să împrumute din tonalitățile grave ale unor zone de mari taine și subtile articulații în ordinea existenței „pure", despre dragoste, moarte, soartă, credință și morală, despre fericire și singurătate. Aflată în ipostaza depășirii impasului existențial, într-o căutare a muzicii secrete a elementelor ori a stărilor sufletești, rostirea poetei emană din spațiul propriilor obsesii și aspirații spirituale, a unei inteligențe receptive mizând pe polifonia trăirilor dizarmonice, cu forme de crize ale fragilității ființei excedate de stimulii veniți din exterior: „să n-o mai lungim/ îm place când sufăr/ așa îmi amintesc că sunt vie/ că dacă frica s-ar termina/ n-aș mai avea motiv/ să mă tem" (*parțial*). Prin lărgirea ariei de contraste, limbajul aparent comun, familiar, ales în limitele cunoașterii poetice, devine propriu unei poezii însuflețite și susținute într-o poetică unde interogația deține rolul esențial: „cum e când suferi sau poate că tu/ niciodată nu suferi/ poate că-n tot timpul tău/ fotografiezi siluetele unor îngeri" (*jogging*).

Organizate pe o retorică a unei suferințe convertite în creație și în forme miraculoase ale reînvierii, poemele Flaviei Adam se încarcă de o imensă energie discursivă, cu stări în forme multidimensionale dintr-o posibilă configurare a unor elemente din imaginarul poetic propus: „la fel a fost și când ai plecat/ și am rămas doar eu într-o inimă goală/ deși râsul tău se mai auzea în surdină/ ca un ecou lovind întunericul unei peșteri/ ca un vânt de iarnă mișcând splendoarea zăpezii" (*vânt de iarnă*). În asemenea situații, laturii grave a versurilor accentuat dramatice, venite dinspre o confruntare cu neliniștea și cu îndoiala, i se substituie un alt tip de limbaj, cu mult mai apropiat de o poezie a candorii, de spațiile generoase, cerul, soarele, „splendoarea zăpezii", marea, „mireasma unui ecou", „poiana cu îngeri", „cântecul de toamnă" fiind doar câteva dintre libertățile care atrag fascinatoriu, înlesnind accesul la versuri de un tip accentuat de feminitate care tinde să-și asume întreaga existență, cu poeme calme, de reculegere horațiană: „m-odihnesc la umbra brațului tău/ mă uit la tine ca la un mic dumnezeu/ și fericirea mea dă în pârg/ ca merele/ vara" (*fir de păpădie*). Vibrante descinderi în planul trăirilor interioare, poeziile de dragoste sunt intens marcate de voluptatea contopirii cu peisaj în care reverberațiile realităților existențiale se regăsesc adeseori în imagini de o frustețe sinceră: „știu că iubesc/ când toate mă dor// e târziu/ am senzația că mi-e frig/ ploaia se-aude pe-acoperiș/ așa cum se-aude/ pe frunzele de porumb/ vara// azi-noapte a căzut iarăși bruma" (*brumă*). Cum era de așteptat, atentă la asemenea detalii, modul favorit de expresie al poetei se menține în limitele aceluiași fond emoțional intens și pasional feminin, care, din perspectiva cosmicizantă, tinde spre o cuprindere largă a universului, a spațiului specific întâmplărilor vieții sale lăutrice: „beau ceai fierbinte/ ascult/ cum lumea se-mbracă/ în mii de cristale/ cum râsul tău/ cheamă altă ninsoare/ cum micile bucurii/ se preschimbă în revelații" (*râsul tău cheamă altă ninsoare*). În acest context, recuperând ceva din prospețimea senzorială a viziunii din poemele mai vechi, poezia *șoimul* ar putea fi un reper major pentru starea de spirit și schimbările limbajului poetic în formele sale intens coloate și echilibrat melodioase: „dimineața/ ca o cădere în somn/ lumina/ mireasma ei crudă/ subțire// soarele/ o căpiță în flăcări/ în preajma căreia/ planează un șoim/ aproape real."

Desfășurat pe un plan de adâncime cu nuclee dense de înțelesuri, discursul unor poeme ca *tablou cu miei și copii* și, dintre atâtea altele, *cântec de stele,* atât de adânc meditativ, se țese în jurul unor varietăți de sensuri, reverii dezvoltate într-un registru grav, vibrând emoțional în ritmul rotirii anotimpurilor, ca semne acute venite dinspre straturile unei percepții ancestrale. Înrudite tematic și imagistic cu poemele *în vis* și *înnoptare,* versurile din *un rând din ultima iarnă în care am zâmbit* lasă impresia unei poezii a contemplării de sine, a unor stări perisabile, cu transparențe fără ambiguități, unde reveria întoarcerii la „ritmul" naturii preferă același cadru melancolic al toamnei: „un flash din toamna cu tine/ e ceea ce eu numesc fericire/ un balon de săpun/ pe care căldura corpului meu să-l înalțe/ până acolo/ unde nici harul lui Dumnezeu/ nu ajunge." Pe de altă parte, poemului *cântec de bucurie*, absolut remarcabil, fluid, dens și inefabil, relevând caracterul de esențialitate și neîntreruptă emoție („bucuria de azi/ nu e identică bucuriei de ieri/ un cireș înflorit e diferența dintre durere și spaimă") i se asociază versurile din *noaptea ca o mare*, relevând caracterul plin de forme metaforice și lexicale în descoperirea unei esențe a omenescului în toată deplinătatea vibrației sale emoționale. Cuprinsă sub cele mai diverse forme ale sale, tonalitatea elegiacă este echivalentă sentimentului unei anume solitudini, în care, printr-o notare acută a concret-senzorialului, mișcarea fanteziei propune diverse forme ale trăirii: „e frig nu mai aud nicio veste/ clipesc tot mai rar mi se pare/ că mâinile tale se lasă legate" (*nu mai aud nicio voce*). Insistând asupra unor asemenea acumulări de imagini sugerând ipostaze ale vieții și ale morții, poeziile Flaviei Adam proiectează momentul generând sentimentul tragic al existenței, vitalitatea debordantă și paloarea tărâmului de dincolo, refuzul distant al pasiunii ilustrate printr-un șir de antinomii greu de închipuit împreună, prin aceleași forme ale melancoliei și solitudinii eternului feminin în fața accelerării timpului: „nici mult nici puțin/ din tot ce trăiesc/ doar pace și liniște și verdeață/ și tu/ o formă de plenitudine// am atâta tristețe încât/ nici cu mâinile celorlalți n-o cuprind/ și când reușesc/ o percep/ ca pe-o rotiță ce-mi huruie-n piept//e-adevărat acest zvon/ venit din cine știe ce iarnă/ m-apropiu de propriul sfârșit/ la fel cum un cântec se-apropie/ de lobul urechii" (*am atâta tristețe*). Gândirea reflexivă devine cu trecerea timpului tot mai

Ioan Aurel Mureșan — *Furtuna. Apud Giorgione* - detaliu (2020) ulei pe panza, 200 x 150 cm

autoritară, cu reflecții asupra sensurilor trăirii, în deplin acord cu stările de criză afectivă și cu unele semne senzorial-emotive, dădătoare de viață: „e ceva în aerul moale de august/ un cântec/ o mâhnire mai presus de voință// cade o frunză/ cade un om/ toamna trebuie să fie aproape// îmi place ploaia/ ce poate fi mai util/ o cantitate suficientă/ spală și ultima urmă de singurătate" (*leagăn*).

Într-un limbaj voit simplificat, rod al esențializării formulelor artistice, cu secvențe de o plasticitate lipsită de orice stridență, luminoase și tonifiante, trădând o adevărată poetă a privirii, versurile din *cântecul pe care nimeni nu îl aude* conțin semnele aceleiași stări existențiale bine legitimate lăuntric, cu deschideri ale propriei vitalități și calități senzorial-emotive: „nu e nimic/ mai presus de iubire/ odată atinse/ cele mai multe corpuri/ vor scăpăra în/ mulțime// mi-e dor de tine/ ca de o patrie de mult părăsită." Semn al modernității, expresivitatea monologului din *aș putea pluti pe cer sau în aer* vine dinspre formulele proprii de exprimare lirică a unor temeri provocate de eșecul unei iubiri intrate în conjuncție cu ritmul elementelor unui peisaj autumnal melancolic, accentuat luminos, dătător de speranță: „dacă tu vei pleca/ și soarele va pleca/ dacă eu voi refuza să respir/ plămânilor tăi le va crește volumul// și-n tot acest timp/ va fi doar toamnă/ doar toamnă/ și strugurii se vor coace degrabă/ așa cum bucuria mea se-aurește/ acum/ când îți scriu." O posibilă *ars poetica*, împrumutând forme ale unei meditații asupra condiției creației literare, versurile din în poemul acesta nu-i nimeni păstrează o parte din starea de spirit inspiratoare a creatorului aflat sub semnul transcendenței, al întoarcerii spre o natură supusă unui posibil proces de regenerare („dar e un suflu nou aici/ un imn ce aduce a înviere/ tot ce credeam că e praf/ e un râu/ cu cea mai limpede apă// e iarnă și-s crengi năpădite de muguri/ și oamenii se-ntind și-nfloresc/ și râd ca și când cineva/ i-ar trage din moarte"), așa cum, alteori, în poemul *mat,* aceeași substanță predominant reflexivă este pusă în legătură cu extrema încordare față de inepuizabilele experiențe ale vieții trăite cu intensitate și luciditate: „sunt nopți în care aud cum apa respiră/ când nu pot dormi scriu ca și cum/ o bucurie înaltă m-ar umple." Poeta Flavia Adam ascunde o natură intens sentimentală, capabilă să exprime cele mai infime nuanțe ale vieții sufletești, despre viață și despre iubire și ură, despre existență și neant, despre neliniște și umilință: „ți-am spus ești o parte din mine/ dragostea noastră umple stadioane și gări/ și când vin trenuri te caut în toate/ și când se duc/ bucuria devine nisip" (*nisip*).

Adevărate exerciții de autodefinire provocate de momente generatoare de trăiri și percepții tot mai adânci, poemele din volumul *Anotimpuri impare* se împlinesc printr-o serie de formule poetice concentrate și sigur conturate estetic și compozițional. Căutându-se pe sine cu frenezie, interiorizată și preocupată să prindă tonul exact, Flavia Adam se impune astfel ca una dintre cele mai acute sensibilități ale ultragiului din poezia ultimilor ani, o poetă de profunzimi excepționale prin căutarea expresiei cu largi semnificații simbolice.

■

Yu Hua, scriitor chinez

Ștefan Manasia

În urmă cu nu prea mulți ani (prin 2018 sau 2019), întîlneam la TIFF cinemaul hyperrealist al lui Hu Bo. *An Elephant Sitting Still* este capodopera lui, un film de 234 de minute despre care am scris – entuziast – în paginile *Tribunei*. Hu Bo (1988-2017) a fost aproape un star „grunge" al cinematografiei chineze, sinucigîndu-se din disperare după ce s-a luptat cu cenzorii *Elephant*-ului, cu instituțiile care sugrumă orice urmă de libertate și de speranță la umbra Marelui Dragon Chinezesc. Într-adevăr, pînă la Hu Bo, nimeni nu mai observase că tinerii sînt carnea de tun pentru (r)evoluția sordidă a capitalismului de stat chinez – amestec inefabil de putere brutală, corupție, criminalitate, indiferență urcate la un nivel pe care – poate – îl mai atinge doar Rusia lui Putin. *An Elephant Sitting Still* s-a impus rapid ca un film-cult, document al unei generații distruse. Totuși, semnele, îmi spuneam, nu sînt prea multe, iar intelectualul european inept fantazează liniștit în continuare despre beneficiile unui despotism agresiv și vocal (ca în China lui Xi sau în Rusia lui Putin); fantaza liniștit, în urmă cu jumătate de secol, și după ce Varlam Șalamov sau Soljeniținscriseseră marile lor cărți despre comunism. Iată că un alt intelectual chinez ajunge la noi, tradus în limba română. Yu Hua este romancier, povestitor, eseist și jurnalist. S-a născut în 1960 în orașul Hangzhou, într-o familie de medici; copil, nu a fost ferit de traumele revoluției culturale maoiste – efectele acesteia, pînă azi, le scanează în volumul de articole *Mânia lui Mao. China de astăzi văzută prin ochii unui scriitor.* (Humanitas, 2019) Mai bine decît orice antropolog sau filosof, insiderul Yu Hua explică realitatea Chinei de astăzi, ceea ce propaganda se străduiește să țină ascuns. E admirabil curajul postmodern de a publica, antum, texte care, împreună, au savoarea *Istoriei secrete* a unui Procopius din Caesarea. E impresionantă, bunăoară, povestea acelui comandant militar din nord, chemat la Beijing să ridice, din Piața Tian An Men, cadavrul fiului său student după celebrul masacru; un alt ofițer, încercînd să-l ajute, îl întreabă dacă feciorul a fost „victimă colaterală" sau „participant"; pentru că a pierdut deja totul, comandantul din nord nu își poate reprima lacrimile și, chiar dacă știe că va fi declasat, spune că fiul său a fost „participant" – aici, comentează Yu, speranța ofițerului este că peste zece, douăzeci de ani fiul său va fi reabilitat și declarat erou, în buna tradiție chineză. Dar iată cum scrie despre alterarea inexorabilă a celebrei pietăți filiale: „Îmi aduc aminte de o poveste adevărată de acum vreo zece ani, despre un țăran dintr-o zonă săracă care și-a rupt de la gură să strîngă bani să-și țină flăcăul în facultate. După ce a terminat școala și și-a găsit de lucru, băiatul și-a schimbat numărul de telefon și taică-său nu mai dădea de el. Îngrijorat, bătrînul mergea în fiecare săptămînă pe jos peste 10 kilometri, pînă în comună, să sune la numărul de telefon care nu mai funcționa. Îi era din ce în ce mai teamă să nu i se fi întîmplat ceva copilului, nici prin cap nu-i trecea că el era cel abandonat. În cele din urmă l-a găsit cu ajutorul mass-mediei, dar tînărul a fost foc și pară că taică-său îl făcuse de rușine." (p.32, art. *Sînt un infractor*) Alte texte surprind fractura ireversibilă dintre partidul comunist care impune, din nou și din nou, un control absolut, de o brutalitate extremă și idealiștii care,

Ioan Aurel Mureșan *Iisus in pustie. Apud Duccio di Buoninsegna* (2020) ulei pe panza, 200 x 150 cm

începînd cu 1989, așteaptă ajutor de la Gorbaciov sau de la președinții americani (inclusiv o intervenție armată americană, ca în Irak, le-ar fi surîs!). În 2020, tot Humanitas publică, în traducerea Luminiței Bălan, *Ziua a șaptea*. Este un roman satiric excepțional, care jonglează cu tehnicile realismului magic latino-american, cu fantasticul lui Gogol și, chiar, cu închipuita călătorie a lui Dante pe tărîmul de unde nu se întoarce nimeni. Yang Fei este un tînăr lipsit de noroc; neșansa, sordidul, cruzimea îi guvernează scurta existență de la naștere fortuită într-o gură de closet a unui tren în mers pînă la moartea accidentală, în explozia unui restaurant clandestin, și chiar și după, în lumea evanescentă a sufletelor care nu-și găsesc liniștea în lipsa unui mormînt. Convenția e clară și veche. Yang Fei devine un Dante necruțător cu epoca sa, sub aparența unui tînăr naiv, de o complicată pietate față de tatăl adoptiv (un lucrător feroviar pe cît de onest, pe atît de sărac). Personajul pătrunde, rapid și spectaculos, în toate straturile Chinei profunde: deconspiră mitul familiei chineze iubitoare (cînd mama naturală îl redescoperă, familia acesteia îl întîmpină cu o ură teribilă), echitatea comunistă (știabii comuniști sînt înmormîntați cu onoruri care paralizează orașele, demolările planificate prind sub ruine, de vii, tot felul de nenorociți ș.a.m.d.), meritocrația corporatistă (tînăra directoare Li Qing e plătită efectiv doar să se îmbete cu partenerii de afaceri ai firmei, pentru că posedă o frumusețe și o rezistență la alcool ireale) și viitorul luminos al tinerilor (într-un singur oraș, zeci de mii de năpăstuiți trăiesc, fac dragoste și dorm într-un adăpost antiatomic lugubru, din epoca Mao...) Ca o Șeherezadă postmaoistă, Yang Fei croșetează istoriile mărunte ale imperiului chinez. Probabil că nici una nu o depășește în delicatețe pe aceasta: „O tînără pe nume Liu Mei a suferit atît de mult din cauză că iubitul său i-a făcut cadou de ziua ei un iPhone 4S contrafăcut în loc de unul adevărat, încît s-a sinucis aruncîndu-se de la etaj". (p.139) Dar, în covorul narativ împletit de Yu Hua, o lume întreagă așteaptă să fie descoperită.

■

Lituania culturală la vârf: VILNIUS MAMA JAZZ 2022

Labutis&Balachovicius

Virgil Mihaiu

Cele trei state baltice – Lituania, Letonia și Estonia – dețin în lumea jazzului o ponderе invers proporțională față de dimensiunile lor geografice. O sursă creditabilă de informare în acest sens ar fi capitolele ce le sunt consacrate în *Istoria jazzului european*, editată de Francesco Martinelli sub egida European Jazz Network (titlul original: *The History of European Jazz*, Equinox, Sheffield, 2018). Dintotdeauna m-au sedus contribuțiile acestor țări la progresul genului muzical născut odată cu secolul trecut. Numai că – după ce soarta îmi permisese două inubliabile voiajuri prin acele ținuturi (în 1987 și 1990, ca reprezentant al României în redacția revistei *Jazz Forum*, editată la Varșovia de Federația Internațională de Jazz) – n-am mai avut șansa de a le revedea. Însă cum bunii amici n-au dispărut cu totul, jazzologul și omul de spirit bucureștean Paul Tutungiu a intermediat invitarea mea la festivalul *Vilnius Mama Jazz*, ajuns anul acesta la ediția 21. Simpatica denumire provine de la cognomenul fondatoarei/directoarei acestui eveniment de talie mondială, distinsa doamnă Judita Bartoseviciene. Deoarece companiile aeriene nu prea par interesate de potențialul cultural al sus-menționatelor state, călătoriile până aci presupun aranjamente quasi-aventuroase. Totuși, grație benevolenței coordonatorului Danas Mikailionis, veritabil gentleman jazzofil, visul meu de a revedea Vilniusul fu împlinit. Și cu maxime câștiguri intelectual-afective!

Încă din start (*anno* 2002), festivalul și-a propus să prezinte aspecte dintre cele mai variate, actuale, incitante și chiar polemice, ale unui gen muzical prin excelență polimorf. Totul se desfășoară într-un ambient de civilitate, comprehensiune între viziuni diferite, respect pentru valoare. Edificiul-amfitrion este o bijuterie arhitecturală: Teatrul Național de Dramă al Lituaniei, renovat chiar în perioada blocajului sanitar global de tristă amintire. Respectul față de cultură manifestat de oficialitățile lituaniene transpare și din decizia ca ediția 2022 a festivalului să marcheze redeschiderea sălii de spectacole. Dimensiunile și acustica acesteia sunt optime pentru intențiile organizatorilor: se simte că publicul e avizat, cultivat, receptiv, apreciativ, deloc închistat în prejudecăți de generație, sau de gust personal; la rândul lor, muzicienii se pot declara satisfăcuți de condițiunile superioare ce le stau la dispoziție. Pe bună dreptate, în capitolul său din amintita *Istorie a jazzului european*, Ruta Skudiene scria că, în pofida vicisitudinilor istoriei, „...jazzul a prins rădăcini în inima culturii lituaniene. Muzicieni de factură academică l-au îmbrățișat, iar el a ajuns să fie identificat ca eminentă manifestare a creativității, o modalitate de a da curs chiar și celor mai radicale tipuri de expresie muzicală."

Cele patru zile festivaliere au cuprins – pe lângă galele propriu-zise – vernisaje de expoziții, discuții pe teme actuale (efectele restricțiilor mondializate asupra muzicienilor de jazz lituanieni, sau rolul radioului în era *spotify* etc.), dar și conferința *A face față inevitabilului. Despre democrația morții*, a filosofului Tamas Sinkunas (tradusesem recent fragmente din interviul său cu marele muzician Vyacheslav Ganelin, pentru revista *Steaua*).

Un interes justificat au declanșat recitalurile oferite în două după-amieze de către zece formații lituaniene în curs de afirmare. Dintre acestea, câteva ar fi meritat să figureze chiar în programul de gală, dar principala dilemă a jazzului lituanian este pe cine să selectezi din cuprinzătoarea ofertă de talente! În orice caz, duoul magistralului saxofonist Vytautas Labutis cu acordeonistul Andrius Balachovicius a fost integralmente copleșitor. Îl văzusem (și chiar prezentasem) pe Labutis, când a evoluat în Cvartetul lui Vladimir Chekasin pe scena Filarmonicii *Transilvania* din Cluj, în anii 1980. M-a bucurat să-l reîntâlnesc în maximă formă, jonglând cu dexteritate între specia lituaniană de *free jazz* și inflexiunile sprințare de klezmer, polkă sau efecte de cimpoi (obținute prin suflatul simultan în saxofonul sopran și în mușțiucul celui alto), alternate cu riguroase unisoane tricotate împreună cu congenialul său camarad. Un spectacol dens și original, demn de cele mai exigente scene!

O impresie similară a produs și sextetul *Laivo Troupe*, cu temele sale dinamic-luminoase, bazate pe aliaje timbrale în care se disting contribuțiile lui Simonas Kaupinis/tubă & trombon, Kristupas Jusinskas/sax, flaut, Kazimieras Jusinskas/saxofoane. Aranjamentele agere, discursul muzical fragmentat, momentele de *accelerando* sau *ritardando* în improvizațiile colective, pronunțata tentă ludică, păreau oportune evocări ale personalității lui Charles Mingus, de la a cărui naștere s-a împlinit un secol în aprilie 2022.

Veronika Chichi Quintet poate fi o carte de vizită pentru jazzul lituanian, într-o variantă de maxim energetism, swing și profesionalism. Trupa o are în prim-plan pe versatila vocalistă Veronika ChiChi (nume de scenă derivat din cel de naștere, Cicinskaite), capabilă să utilizeze și megafonul portabil, sau să cânte balade cu efecte vocale *sfumato*. Ea e susținută de etonantul flux pianistic generat de Dmitrij Golovanov (cu care a colaborat și

LaivoTroupe

la aducerea pe lume a doi fii, pe cât de blonzi, pe atât de dispuși să-și arate talentul muzical-coreografic, deocamdată la grădiniță). Furibunda secție ritmică e alcătuită din Arturs Duckis/bas acustic & electric, Domantas Razmus/baterie și inepuizabilul Arkadij Gotesman – pe care-l aplaudasem în 1990 la prima ediție în libertate a Festivalului de la Sibiu, în duet cu alt mare saxofonist lituanian, Petras Visnyauskas, sub titulatura *Duo PetrArka*. Și atunci, ca și acum, spectacolele fură electrizante.

Dacă trupele cu profil electronic din selecție au excelat aproape numai prin intensitate sonoră, am avut în schimb agreabile surprize în privința celei mai tinere generații – două ansambluri alcătuite din adolescenți uimitor de ... maturi: *21 Century Quintet* (cu Davit Avetisyan la sax și Andrius Savcenko la keyboards) și Orchestra de Jazz a Junimii Lituaniene (*Lietuvos Jaunimo Ljiazo Orkestras*) dirijată de Austeja Kimbartaite, al cărei nucleu e format din membri ai big bandului din Klaipeda și studenți ai Academiei de Jazz din Kaunas.

Selecția invitaților străini a avut în vedere nume reprezentative ale jazzului actual. Încă din prima seară au evoluat două grupuri derivate din formații ce se afirmaseră pe timpul tranziției dintre secolele 20 și 21. Supergrupul scandinav *Rymden* mizează pe tandemul ritmic al regretatului pianist suedez Esbjorn Svensson, din *E.S.T(rio)*. În noul triptic, basistul Dan Berglund și bateristul Magnus Ostrom se raliază altui claviaturist redutabil, norvegianul Bugge Wesseltoft. Apetența acestuia pentru jocularitatea proteică, exercitată (adeseori simultan) asupra sintetizatoarelor și a pianului de concert, e încununată acum de un surplus de sensibilitate, de care se lasă contaminați și partenerii săi de „explorări spațiale". O neașteptată deschidere spre zone de tenuitate și chiar tandrețe se revelează în interacțiunea celor trei muzicieni, recunoscuți anterior mai curând pentru forța lor quasi-expresionistă.

La rândul său, formația *Ghost Note* îi are ca inițiatori (în 2015) pe doi ex-membri ai ansamblului *Snarky Puppy* – percuționiștii Robert Searight și Nate Werth. Actualii componenți ai trupei s-au „rodat" în compania unor nume de referință ale scenei muzicale americane, cum ar fi Prince, Herbie Hancock, Kendrick Lamar, Marcus Miller. Însăși lista componenților e quasi-imprevizibilă. Nonetului de bază i se pot alătura, în funcție de circumstanțe, alți vreo zece companioni. De aci rezultă marea flexibilitate cu care e abordat repertoriul, deliberat orientat către un potențial public dansant. Melanjul stilistic postmodern, aglutinând influențe soul, jazz, hip-hop, electronic dance music, afrobeat, își revendică precursori precum James Brown sau *Sly & the Family Stone*, cu intenția de a genera o versiune futuristă a muzicii funk.

După ce participase la *Vilnius Mama Jazz* în

2014 alături de grupul *Kneebody*, saxofonistul american Ben Wendel a revenit și el pe scena festivalului, de data asta împreună cu un cvartet propriu. Fiecare dintre componenți a atins deja un înalt nivel performativ: Ben însuși s-a afirmat ca un muzician poliedric – virtuoz al saxofonului, dar și compozitor ce-și valorifică aptitudinile de pianist și fagotist, fiind implicat în colaborări prestigioase, activități profesorale, proiecte interdisciplinare etc. Muzica propusă acum își asumă ca model tutelar figura lui Joshua Redman, într-o perpetuă tentativă de perfecționare a legatului *neo-hard bop*. Pianistul Shai Maestro, contrabasistul Joe Sanders și bateristul Greg Hutchinson acționează în același spirit, cu delectabil rafinament, dar oarecum fiecare pe cont propriu. Rezultă un fel de caleidoscop de imagini sonore suprapuse, din care am distins finețurile pianistului israelian, cu delicate aluzii la estetica lui Ahmad Jamal, precum și inepuizabila fantezie ritmică a lui Hutchinson, a cărui prestație poate fi definită drept un solo continuu de baterie.

În 2018, la Festivalul de la Bran, remarcasem talentul tânărului Gregoy Privat, originar din Martinica. Atunci, scăpărătoarele sale extemporizări pianistice se evidențiaseră în cadrul cvartetului condus de contrabasistul suedez Lars Danielsson. La Vilnius, Privat a evoluat solo, suprapunând unei tehnici instrumentale „de filigran" polifonii vocale obținute electronic. Muzica prezentată acum reflectă modul în care artistul a încercat să surmonteze constrângerile celor doi ani de distanțare interumană impusă globalmente. Pianistul e un romantic sentimental, capabil să-și transpună natura optimistă în armonii generoase, fulgurații metaforice, sau teme cantabile la care solicită (și obține) colaborarea publicului. Pe termen lung însă, o asemenea variantă solistică poate derapa înspre manierisme narcisiste. Ca atare, pentru continuarea cursului ascendent al carierei sale, pare-se că integrarea într-un context de grup i-ar fi mai avantajoasă.

Festivalul de la Vilnius își face un titlu de glorie din invitatea unor personalități legendare ale jazzului, chiar dacă acestea se sustrag clasificărilor confortabile. E și cazul lui Anthony Braxton. Contribuția sa la evoluția însești noțiunii de jazz e indeniabilă, dar muzica lui e funciarmente non-concesivă, extrem-conceptualizată, quasi-opacă pentru ascultătorii de tip *mainstream* (ca să nu mai vorbim de consumatorii de *fast food* acustic). Spre a-i calma pe contestatari, Braxton preferă să se autoconsidere un compozitor de *muzici creative*. După ce a trecut prin nenumărate formule de agregare – de la solo sax, la mari orchestre – muzicianul își prezintă actualmente lucrările într-un Cvartet de saxofoane, împreună cu trei „acoliți" bine integrați invențiunilor abstracte ale liderului: Chris Jonas (care a colaborat cu Cecil Taylor, Butch Morris și a manageriat *The Anthony Braxton Tri-Centric Foundation*); taiwanezul James Fei (implicat, de asemenea, în propriile-i muzici experimentale, instalații de sunet etc.); Andre Vida (care se distinge prin apelul la sonoritatea mai catifelată a saxofonului bariton și ale cărui preocupări combină arta sunetelor cu cea a imaginilor). Programul a constat din lungi pasaje de un aleatorism aparent, totuși prestabilit prin partitură, separate prin „cortine armonice" intens cromatizate, cam de durata unei respirații. În fapt, asemenea compoziții ar putea fi caracterizate ca o operațiune de sistematizare a sunetelor

Veronika ChiChi Quintet

neconvenționale, regrupate pe principii atonale. Pentru intelectualul român, cel mai apropiat termen de comparație literară ar fi ermetismul poeziei lui Ion Barbu. Să ne reamintim că poemul acestuia *Ritmuri pentru nunțile necesare* din volumul *Joc secund* (1930) fusese publicat mai întâi în 1924 în revista *Contimporanul*, sub sugestivul titlu *Jazz band pentru nunțile necesare*. Și acolo sugestia jazzului (*sui generis*!) transpare subliminal, precum în compozițiile de muzică contemporană ale saxofonistului Braxton, cu ale sale cunoscute preocupări pentru matematică și șah.

Pare neverosimil, dar la Vilnius o sală arhiplină a ovaționat recitalul Cvartetului Braxton. O explicație a admirabilelor disponibilități ale acestui public ar fi că el s-a format (la fel precum epatanta școală de jazz lituaniană) sub egida insuperabilului *Trio Vyacheslav Ganelin/Vladimir Chekasin/Vladimir Tarasov*. Toți trei de origine rusă, ei s-au stabilit în spațiul mai liberal al statelor baltice încă din perioada post-stalinistă. Aci, au făcut școală – la propriu: grație lor, începând din 1975, la Conservatorul de Jazz din Vilnius s-au succedat promoții de străluciți practicanți ai genului improvizatoric. După emigrarea lui Ganelin în Israel în 1987, Chekasin și Tarasov și-au perpetuat până azi eroicele fapte artistice în cadrul statului lituanian renăscut. În 2017, celor trei legendari maeștri ai jazzului avangardist le fu acordată cea mai înaltă distincție culturală a țării: Premiul Național Lituanian de Cultură și Artă, pentru întemeierea școlii autohtone de jazz. În contextul actualelor amenințări belicoase, Tarasov a propus festivalului *Mama Jazz* un recital intitulat *We Stand with Ukraine*, interpretat împreună cu doi artiști originari de acolo: pianistul Volodimir Solianyk și contrabasistul Mark Tokar. Acesta din urmă a venit la *Vilnius Mama Jazz* în condiții de forță majoră, direct de pe front, unde lupta ca voluntar. Muzica a constat în prelungi solouri individuale, dar și în câteva interesante pasaje de improvizație colectivă, demonstrând că muzele jazzului își pot ridica vocea în apărarea păcii, chiar și când sunt împresurate de hidosul vuiet al armelor.

Apogeul ediției 2022 a festivalului *Vilnius Mama Jazz* l-a reprezentat concertul jubiliar dedicat lui Vladimir Chekasin la împlinirea a 75 de ani. Conform așteptărilor, protagonistul

Vladimir Tarasovbaterie & Vladimir Chekasinsax

a conceput un impresionant program în două părți, intitulat *Suită pentru oameni liberi*, asumându-și multiple roluri: compozitor, saxofonist/keyboardist, dirijor, coordonator al mișcării scenice etc. Lucrarea are dimensiuni testamentare (ceea ce nu miră la un autor care a realizat un întreg spectacol bazat pe piesa lui Leonid Andreev *Viața omului*). Este o operă de ample dimensiuni – provocatoare, indefinisabilă, imprevizibilă, răvășitoare. În pofidă stării sale fizice fragilizate, Chekasin își menține deplina capacitate de utilizare a saxofoanelor, cărora le adaugă efecte electronice, intervenții pe claviaturi, echivoce aparteuri mormăite într-un microfon fixat pe țeastă. Survin, de asemenea, momente de teatru instrumental, în care protagonistul își persiflează propria condiție – și implicit inexorabilul final al vieții – mișcându-se pe scenă fie în scaunul cu rotile, fie ținându-se de el, spre a antama dialoguri cu ceilalți muzicieni. Apropo: printre „cei aleși" se află personalități profund implicate în înflorirea de lungă durată a jazzului lituanian: însuși Vladimir Tarasov, cu mirabilele sale intervenții percusive, saxofoniștii Vytautas Labutis și Liudas Mockunas, pianiștii Petras Geniusas și Richardas Banys, vocalista/flautista Neda Malunaviciute, bas-ghitaristul Leonid Shinkarenko, inepuizabilul percuționist Gediminas Laurinavicius (prin forța împrejurărilor, în rol de asistent pesonal al sărbătoritului), bateristul Domantas Razmus și una dintre cele două fiice ale lui Chekasin, vocalista Larisa Stannow. Un rol cu totul special i-a revenit Orchestrei de Cameră *Saint Christopher*, dirijată de Modestas Barkauskas. Muzicienii clasici au intrat într-o fertilă stare de rezonanță cu cerințele impuse de Chekasin – cel mai adesea prin limbajul său gestual ambiguu, saturat de humor. Sunetul plenar al orchestrei crea o aură de măreție, parcă spre a compensa acțiunea tragicomică a lui Chekasin de sfidare a morții prin joc. Din multitudinea sunetelor neconvenționale acumulate în arsenalul saxofonistului, le-am reținut în special pe cele asemănătoare scâncetelui, ca evocare a extremităților vieții – nașterea și expierea. La ceremonia de sărbătorire de la finalul concertului, am fost fericit că marele muzician își amintea cu plăcere de întâlnirile noastre, în Transilvania sau la Vilnius, petrecute între 1981-1991. Deși totalmente extenuat, marcat de suferința unei grave maladii, avu totuși forța să-mi șoptească aproape părintește: „Și pe la voi cum merg lucrurile? Vă descurcați bine cu viața?"

Nu pot încheia aceste consemnări, fără a elogia atmosfera de real confort intelectual creată de amfitrioni, ce mi-a facilitat reîntâlniri mult-dorite – cu Chekasin, Tarasov, Labutis, Laurinavicius, muzicianul și jazzologul azer Rain Sultanov, impresara bucureșteană Rozana Mihalache – precum și descoperirea unor potențiali noi amici: directoarea festivalului, Judita Bartoseviciene, coordonatorul Danas Mikailionis, doctul maestru de ceremonii al galelor, Julius Grickevicius, muzicienii Anthony Braxton (în persoană!), Dmitrij Gologanov, Petras Genjusas, apoi directoarea Festivalului de Jazz Granada, María José Huertas, fotografii Vilma Dobilaite și Dainius Labutis, jazzologii și impresarii Paul Pace, Nigel Slee, John Sharpe, Valeriu Culea din Chișinău, Ernst Wiggo Sandbakk, Peter Motycka, Krzysztof Komorek, Csenge Hamod, Ken Waxman, Sergiy Grabar. Tuturor – mulțumiri și speranțe de timpuri bune, nu doar pentru jazz. ■

Bolero – fața și reversul iubirii

Adrian Țion

O întoarcere în atmosfera anilor '50 dintr-un sărăcit de război Porto Rico/Puerto Rico propune spectacolul *Bolero,* montat în premieră pe țară de Andreea Vulpe la Teatrul de Nord din Satu Mare, Trupa „Mihai Raicu". O întoarcere romanțios șablonardă, pigmentată cu umor și amărăciune, cu bucurii și regrete ambalate în nostalgice ritmuri sud-americane. Pe acest fond al crizei economice din acei ani, al lipsei locurilor de muncă și al migrației către SUA își plasează povestea de iubire dintre Eusebio și Flora autorul contemporan José Rivera, cunoscut scriitor de scenarii și piese de teatru din spațiul cultural de peste ocean. Povestea tinerilor îndrăgostiți începe într-o locuință modestă de la marginea orașului San Juan și continuă în America „până la adânci bătrâneți". Impresia incipientă de melodramă este destructurată brutal de tragismul trăit de cuplul fericit cândva în a doua parte a vieții. Astfel că piesa scrisă de José Rivera și tradusă de Andrei Radu cunoaște două componente distincte: dansul plutirii pe aripile iubirii la tinerețe și apăsătoarele dureri ale vieții trăite la maturitate și senectute.

Andreea Vulpe a reunit cele două acte destinale ale cuplului într-un discurs omogen, nuanțat, axat pe amprentarea temperamentelor eroilor, menținut la cote corespunzătoare de tensiune dramatică. Decorul, aproape idilic, desenat de Tudor Prodan, ne introduce în atmosfera romanțioasă a locului, cu casa luminată, situată central, înconjurată de vegetație, cu luna ce veghează pe cer, cu o cruce (și ea luminată) pavăză a credinței creștine (autorul mărturisește undeva că în casa lor era o singură carte: Biblia) semn al păstrării unei puternice tradiții religioase. Bunul simț e măsură a tuturor lucrurilor. Teama de gura lumii este adusă în prim-plan prin aparițiile intermitente ale stafiilor mascate, învesmântate în negru, adevărate spirite clevetitoare, dotate cu chitară și alte instrumente muzicale. Conflictul nu întârzie să apară și e tratat cu umor și cuvinte colorate. Fostul iubit al Florei, Manuelo, își exhibă cu aroganță virilitatea și importanța, ba chiar și vitejia găunoasă, în interpretarea lui Sergiu Tăbăcaru. Ioana Cheregi în Flora personifică inocența și simplitatea unei fete modeste. În partea a doua ea pare o floare ofilită, învățată să îndure și să accepte greutățile vieții. La fel este Andrei Stan în rolul Eusebio: ravisant, agil, cuceritor, plin de farmec în prima parte și înnegrit la suflet de suferință în partea a doua, când zace imobilizat la pat. Piesa în original se numește *Bolero pentru cei deziluzionați*. Și deziluziile celor doi îi transformă, îi pietrifică în stoice arătări umane. Dar scenele dansante din prima parte înviorează atmosfera vag vetustă și primesc un farmec în plus prin costumele tradiționale ale actorilor, îmbrăcate și purtate cu eleganță. Realizatoare pe sectoare sunt: Cristina Juncu (muzică originală), Carmen Coțofană (coregrafie) și Anna Szabo (costume). Părinții Florei, Dona Milla și Don Fermin, sunt aparții pitorești ce ornamentează acțiunea în mod diferit. Adriana Vaida prin afectivitate duioasă și condescendență față de fiica sa, iar Romul Moruțan prin voluntarismul bătăios și limbajul licențios ce irump efectiv la fiecare intrare în scenă. Trebuie spus că Romul Moruțan devine, prin jocul său eruptiv, cel mai iubit personaj al piesei. Alexandra Odoroagă în Petra, prietena Florei, are meritul că știe să se facă agreabilă în orice împrejurare. Oskar (Cristian But) și Monica (Roxana Fânață) formează un cuplu de naivi simpatici și neștiutori, care n-au ajuns încă să cunoască greutățile vieții. Asistenta medicală Eve (Dorina Nemeș) și preotul cu glas de bas, impunător și solemn (Vlad Mureșan) știu să strecoare un grăunte de umor inocent în cele mai grele momente trăite de Flora și Eusebio, după ce s-au stabilit în America și a venit năpasta peste ei.

Remarcabile sunt soluțiile regiei de a condensa trecerea timpului peste cuplul de îndrăgostiți. Cei doi, împreună cu alaiul părinților și al fantomaticelor fățuri de clevetitori ai satului, se învârt în jurul casei luminate de câteva ori și în cursul acestor rotiri se transformă în miri. În fața publicului cei doi sunt îmbătrâniți spontan și îmbrăcați în alte haine. Apoi casa se ridică și face loc patului de suferință în care este țintuit Eusebio. Ea îl îngrijește conștiincioasă, păstrătoare devotată a unei mari iubiri. Zborul, plutirea în vraja iubirii au dispărut complet. Cruditatea vieții nu mai are parfumuri. Totul a rămas „în zarea tinereții". Pentru a nu se mai chinui cu o astfel de viață, ea vine cu propunerea sinuciderii împreună, dar el nu e de acord, chiar dacă, în formă acută de blegire, de toropeală gravă a simțurilor, nu mai poate vorbi. Scena finală mi-a amintit de filmul lui Michael Haneke din 2012, *Amour,* cu Emmanuelle Riva și Jean-Louis Trintignant bătrâni, când el, nemaiputând s-o vadă cum se chinuie, o sufocă. Trintignant are acum 91 de ani și nu mai e ce a fost. Emmanuelle Riva s-a stins în 2017. Amurgul iubirii e sinonim cu stingerea. Astfel că piesa lui José Rivera *Bolero,* montată decent și comprehensibil la Teatrul de Nord de Andreea Vulpe, transmite un tulburător sentiment tragic. Este fața și reversul unei iubiri. ■

Colivia și gazonul

Alexandru Jurcan

Satele verzi ale lunii mai se perindă în oglinda retrovizoare a mașinii care mă duce tocmai la Baia Mare, la Teatrul Municipal. E vineri, 13 mai 2022, și e premiera cu *Căsătoria* de Gogol, în regia lui Mihai Gligan (student la regie, anul 3, Cluj, prof. Gelu Badea). Dramaturgia e semnată de Vlad Sălbatecu (s-a folosit traducerea Luciei Demetrius). Scenografia: Mihai Vălu. Înaintea lui Cehov, Gogol a descoperit „plictiseala" provincială, doar că impulsul său satiric a colorat altfel un prebovarism *in nuce.* La rândul său, Mihai Gligan a resetat lumea lui Gogol, stabilind o alertețe suculentă, fără timp de respiro, în ritm carnavalesc. Parodic, ironic, burlesc – registre derivate din *Mantaua* gogoliană. Nu uităm afirmația lui Dostoievski: „noi toți ne tragem din *Mantaua* lui Gogol" (oare intenționat Jevakin poartă în spectacol o manta prăfuită?).

Spectatorii stau pe scenă, la dreapta și la stânga unui gazon, care se termină la… ușa unei păpuși gigantice, o Matrioșka viu colorată. Agafia, fiică de negustor, are câțiva pretendenți. Îl alege pe Podkolesin, burlac oblomovist, care se îndoiește de necesitatea căsătoriei, angoasat de viața de familie. La Gogol, viitorul mire fuge în final, dar în spectacolul de față regizorul și-a conceput altfel poziționarea, iar derapajele din osatura inițială mi se par justificate. Adică aici el nu fuge, nici n-aș fi conceput să-l văd apărând din …colivie, din „lasciate ogni speranza voi ch'entrate".

Regizorul însiropează spectacolul cu găselnițe caricaturale, încercând să respingă tot ce e redundant. Creează/aprofundează personaje noi: Stepan și Starikov. Deasupra tronează mărul biblic, florile cresc din iarbă sub ochii noștri, Stepan pescuiește un craniu hamletian, Podkolesin e legat cu o frânghie, spre… convingere obligatorie, fragii sunt ademenitori, Duniașka e… pescuită, iar în final tronează un fetus în stil *deus ex machina.* Excelente și funcționale sunt trapele. De acolo ies pețitorii, acolo e și sauna-infern de unde apare Kocikariov, un Mefisto/Woland îmbrăcat modern (mereu actual!), în volute diabolice, exploziv și infatigabil. Fiokla e îmbrăcată în nuanțe de matrioșka, Jevakin poartă o mulțime de decorații, asezonate cu discursuri găunoase. Acțiuni concomitente, monolog în culise, muzică chaplineană, acordeonul care comentează ironic vorbăria, dar și pandantul necesar (flirtul servitorilor), un *mise en abîme* recognoscibil. Uneori nimeni nu mai aude pe nimeni, Podkolesin leșină, dar ceilalți discută cehovian despre vreme, în relaționare cu „țara arde și baba…". Ceea ce m-a surprins plăcut: trecerea inopinată la un registru grav, oniric. Iat-o pe Agafia desfăcând păpușile din matrioșka, pe muzica din *Glass* (sunet de cristale sau vreascuri ce ard?). Adică fețetele diverse ale femeii. Multiplicarea alchimică. Câte femei viețuiesc într-una singură? Sau vălul imens din final, într-o mărșăluire mai degrabă dramatică, înainte marș, spre colivia-matrioșkă. Pețitorii intră în sauna-infern al vieții conjugale? Misoginism? *Ridendo castigat mores…*

Să fim bine înțeleși: la premieră, emoțiile au alte dimensiuni, actorii nu și-au definitivat nuanțele, dar intențiile sunt vizibile. Cu timpul, ritmul spectacolului își va marca valoarea. Sanda Savolszky (Agafia Tihonovna) propune un joc inteligent, între candoare și precauție. Inna Andriucă (Fiokla) punctează perfect versatilitatea pețitoarei insistente, subminând adeseori pornirile unora. Andrei Dinu (Kocikariov) dinamitează scena cu aparițiile malefice, în timp ce Wanda Farkaș (mătușa Arina) reușește să redea o viclenie compulsivă. Eduard Bîndiu (Podkolesin) inițiază în mod credibil o pendulare între oblomovism și clovnesc (vezi recitarea și mimica impecabilă). Dan Cordea (Omletă) revigorează grotescul și burlescul personajului, iar Mircea Gligor (Anucikin) convinge într-un joc studiat, cu o mutenie colorată, declanșatoare de râs sănătos. La Rodica Pașca (Duniașka) prevalează efuziunile jucăușe ale tinereții năvalnice, în vertijuri discret erotice. Alex Macavei (Starikov) a învățat să cânte la acordeon, special pentru acest rol clovnesc, de care se achită onorabil. Andrei Han (Stepan) denotă o vioiciune hâtră, reconfortantă, în alergări și alunecări comice. Revelația? Actorul Raul Hotcaș (Jevakin), într-o formă de zile mari, versatil și… un fel de Don Quijote, în respirații rocambolești.

Ați zis că am abordat o analiză encomiastică? Ia să găsesc și puncte negre… Există în spectacol și propuneri facile (rachete de badminton cu fluturași, căderea pantalonilor, dezbrăcarea pețitorilor, niște șosete anacronice în peisaj), însă spectatorii râd tot timpul. Așadar, *grosso modo,* Mihai Gligan a reușit o uniformizare, o sincronizare afectivă, într-o propunere scenică extrem de calibrată, de care Gogol ar fi extrem de mulțumit. Așa cred eu… dar cum îmi permit să trag concluzii? Atunci las spectatorii să se exprime… ■

Urmare din pagina 36

Apud Magister

și Sorina Jecza, dar și criticul de artă Doina Mândru. Expoziția cuprinde lucrări din ciclul *Apud Magister* și *Variațiuni din Casa Surdului*.

În fiecare dintre acestea, profesorul Ioan Aurel Mureșan se întoarce la artiștii clasici ca Giorgione, Goya, Rubens, Tizian, Mantegna, Delacroix dar și alții într-o manieră aparent accidentală. În realitate, nimic nu e întâmplător. Artistul își urmează trăirile interioare, zbuciumul lăuntric într-o permanentă introspecție. În fiecare lucrare e un adaos xenogenetic menit să decripteze sau să transforme mesajul. „Alegerea – aparent aleatorie, în realitate nu e aleatorie. M-am gândit și eu. Oare de ce am ales acum asta și mi-am răspuns singur: după nevoile lăuntrice". Reîntoarcerea la maeștri e un demers asumat și interiorizat de Ioan Aurel Mureșan, iar preluarea este redată într-o formă personală specifică.

Profesor de pictură la Universitatea de Arte și Design din Cluj și doctor în arte vizuale din anul 2005, Ioan Aurel Mureșan este asimilat artiștilor optzeciști. Prin expoziția *Apud Magister*, maestrul ne invită la un alt fel de periplu în istoria artei, într-o interpretare liberă, îndrumându-ne vizual spre universul pe care, asemenea Creatorului, îl stăpânește. *Apud Magister* reprezintă pentru domnia sa un experiment care începe rațional de la o simplă întrebare „Ce-ar fi dacă?". O provocare căruia i s-a abandonat. A fost un pariu pe care l-a făcut cu el însuși, întrebându-se cum ar fi să intre în pielea altor autori, dar și cum poate resuscita o lucrare clasică în manieră personal contemporană. „Am făcut experimentul pe pielea mea. A fost un pariu cu mine însumi. Un joc formidabil. Gemenii au această capacitate de a se camufla în alt personaj, de a se transpune în altcineva", mărturisește maestrul.

Prima lucrare a ciclului *Apud Magister* a fost începută în anul 2020, iar în 2021 proiectul a fost înfățișat pentru prima dată publicului larg la Galeria Jecza din Timișoara. „Este o continuare a expoziției – prin amplificarea proiectului inițial – de mari dimensiuni, de mare virtuozitate și care excelează prin viziunea artistică. E o viziune care sintetizează preocupări dintr-un întreg parcurs de creație. Este pictura ultimilor ani și, cum mi-a făcut plăcere să spun, este o pictură care sintetizează pe de-o parte preocupările pentru structură, pentru figurativism, de interpretare liberă a emoțiilor care vin pe filiera neoexpresionismului. Este o pictură care trăiește foarte bine în contextul contemporan tocmai din această calitate de a fi o pictură necomplezentă pe unele dintre temele, să zicem așa, cele mai stringente din istoria artei. De la „Grande Bellezza" la „Moartea lui Sardanapal", foarte stimulativă vizual dar și foarte tragică. Temele mitologice sunt foarte creativ interpretate cum este, de exemplu, Diana și Acteon. Acteonul lui Ioan Aurel Mureșan este unul care pare că s-ar salva, deși în versiunea originală era un personaj care a fost sacrificat. Este o zonă pe care o pot aborda doar maeștrii. Să reiei teme celebre din istoria artei este dificil în termeni de obținere a noului. Se obține cu mare dificultate noutate vizuală atacând, cu ghilimelele de rigoare, teme ultracunoscute. Este foarte greu, nu o poate face un debutant. O poate face numai cineva cu experiență care știe sigur că poate aduce o mare cantitate de nou. Iar acesta este Ioan Aurel Mureșan. Pentru un tânăr care nu și-a descoperit limbajul artistic poate fi și un pericol. La un moment dat poate să nu mai știe ce direcție să urmeze tot reluând anumite teme. Ori pentru un maestru, cum este Ioan Aurel Mureșan, nu este niciun pericol în preluarea unei teme pentru că identitatea lui artistică este pe deplin formată și va spune cu siguranță ceva nou pe aceeași temă", a explicat Dan Breaz.

Impresionantă prin dimensiune, dar și prin tragismul pe care îl exprimă, reinterpretarea lucrării „Moartea lui Sardanapal" a lui Delacroix capătă alte valențe în reprezentarea lui Ioan Aurel Mureșan. Maestrul ne spune o altă versiune a aceleiași povești, convins fiind că „lumea are nevoie de povești". Sardanapal nu mai e satrapul impasibil din reprezentarea lui Delacroix. „Eu l-am făcut ca pe un personaj tragic. E o caligrafie, asta a fost reacția mea. Am refăcut acea poveste cu Sardanapal". Provocat intelectual și afectiv, artistul redimensionează simbolurile, într-o manieră proprie construind un nou traseu identitar. „Aproape că spui *Sardanapal sunt eu*". Acest nou Sardanapal veghează trupurile translucide ale ibovnicelor sale într-o reprezentare dureroasă și senzuală deopotrivă.

Pe de altă parte, lucrările ce aparțin ciclului *Variațiuni din Casa Surdului* merg însă dincolo de reinterpretare. Ele vorbesc despre un accident emoțional, biografic. În timp ce lucrează la ciclul *Apud Magister*, Ioan Aurel Mureșan primește vestea îmbolnăvirii mamei sale. „Bântuit de aceste vești, m-am transpus în aceeași paradigmă *Apud Magister*. Se plia perfect pe picturi. Am pictat cu fervoare timp de o lună de zile". Artistul poposește în universul lui Goya, căutând mai degrabă vindecarea, evadând din realitate într-o încercare nu a de a deconstrui, ci de a simți. Demersul său are mai degrabă rol terapeutic, iar reconfigurarea, regândirea operelor lui Francisco Goya nu mai reprezintă

Ioan Aurel Mureșan *Cascada. Apud Rubens* (2020)
ulei pe pânză, 200 x 150 cm

neaparat o replică. Ioan Aurel Mureșan se adăpostește în acest univers tenebros cu propriile sale furii, cu propriile sale angoase. Se refugiază din cotidian în această casă a lui Goya și urlă de durere, găsind în maestrul său o alinare, o mângâiere. Dominate de culoarea neagră, de un anumit simbolism, lucrările ce aparțin ciclului *Variațiuni din Casa Surdului* pare că vorbesc despre neputința omului în fața destinului implacabil, despre provizoratul vieții, despre singurătate și despre moarte.

În tot acest parcurs, maestrul Ioan Aurel Mureșan a fost însoțit de Sorina Jecza, care devine astfel martor al creației sale. În fiecare zi, pictorul i-a trimis diferite versiuni ale operelor sale. „Acestea nu se văd în straturile interioare ale lucrării, pentru că lucrarea în final apare pe perete ca și cum ar fi căzut din cer. Ori, lucrarea nu cade din cer. Lucrarea se face cu ezitări, cu emoții, cu reveniri, cu foarte multe asemenea parcursuri care sunt uneori pline de neliniște și pline de interogații", spune Sorina Jecza. „Eu am luat aceste mărturii, iar artistul a avut curajul să se dezvăluie în această formă. Pentru că, în general, nimănui nu-i place să se vadă că este incert și își arată forma cea mai frumoasă. Vernisajul asta este – o sărbătoare a desăvârșirii. Dar Ion Aurel Mureșan a avut acest curaj să arate că este un artist care se frământă și care nu numai se frământă pe sine, ci care interoghează opera, o schimbă, o mișcă, îi face în permanență altceva. Și la asta am fost eu martor".

Ioan Aurel Mureșan *Acteon și nimfele. Apud Tizian* - detaliu (2020), ulei pe pânză, 200 x 150 cm

sumar

remember
Cosmin Lotreanu
Destinul unui oraș la final de război. Trieste între distrugere și salvare 2

editorial
Mircea Arman
Ființa ca poiezâ și structură a imaginativului poietic rațional aprioric 3

eveniment
Ani Bradea
Lansări ale volumului *La struttura dell'immaginativo umano* în Italia. Cărți ale Editurii Tribuna prezentate la Perugia și Trieste 6

filosofie
Vasile Zecheru
Aspecte ezoterice privind metafizica platoniană 8
Viorel Igna
Teme din filosofia antichității târzii în gândirea Sfântului Toma din Aquino 10

diagnoze
Andrei Marga
Soarta democrației de azi 13

eseu
Iulian Cătălui
Despre interviu: definiții, etimologie, istoric și tipologii (II) 15

istoria literară
Radu Bagdasar
Hiperefectul de biliard în actul creator 17

crochiuri
Cristina Strușeanu
Sertare cu tăceri (II) 19

file de jurnal
Nicolae Iuga
Întâmplări celebre la Facultatea de Filosofie din București (XII) 21

document literar
Ilie Rad
Scrisori de la autori contemporani (VIII)
Ștefan Aug. Doinaș (1922-2022, la centenarul nașterii sale) 22

memoria literară
Constantin Cubleșan
Un poet al Blajului 23

însemnări din La Mancha
Mircea Moț
Al. Andrițoiu sau spectacolul temei 24

in memoriam
Andrei Zanca
(13 septembrie 1952 – 1 iunie 2022) 25

comentarii
Adrian Lesenciuc
Despre armătura economică a puterii de la Kremlin 26

cărți în actualitate
Alexandru Sfârlea
„Câmp de manevră imaginației și empatiei" 28
Irina Lazăr
Pe drumurile poleite ale nostalgiei 29
Marin Iancu
Flavia Adam. Autoportret liric 30

cartea străină
Ștefan Manasia
Yu Hua, scriitor chinez 31

muzica
Virgil Mihaiu
Lituania culturală la vârf: VILNIUS MAMA JAZZ 2022 32

teatru
Adrian Țion
Bolero – fața și reversul iubirii 34
Alexandru Jurcan
Colivia și gazonul 34

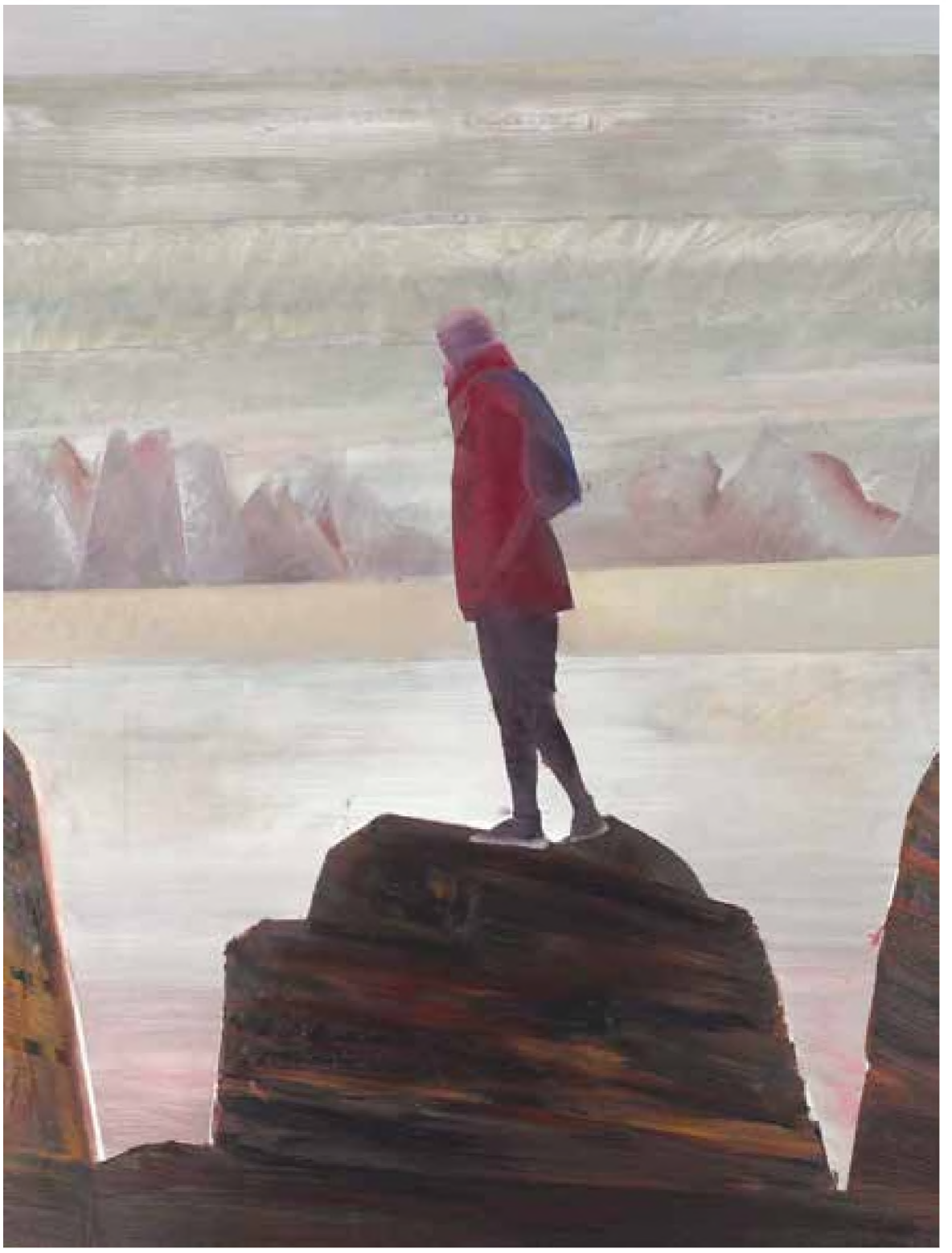
plastica
Oana Ometa
Apud Magister 36

Tiparul executat de:
TIPOGRAFIA ARTA Cluj

plastica

Apud Magister

Oana Ometa



Ioan Aurel Mureșan *Călător deasupra norilor. Apud Caspar David Friedrich* (2020), ulei pe pânză, 200 x 150 cm

Ioan Aurel Mureșan e un *performer*. Se reinventează cu fiecare pânză, redescoperindu-se de fiecare dată. Se dedublează într-un exercițiu experimental aproape nefiresc. E ludic, erotic, tragic, meditativ, contemplativ într-un dialog aproape convulsiv cu marii maeștri. „Veghează să nu dispari în personalitatea altcuiva, bărbat sau femeie" spune un citat celebru din Scott Fiztgerald. Dar lui Ioan Aurel Mureșan nu îi este teamă. Maeștrii nu l-au absorbit ci, dimpotrivă. Maeștrii sunt cei care l-au ajutat să spună propria poveste. Expoziția *Apud Magister*, găzduită de Muzeul de Artă Cluj-Napoca în perioada 25 mai-19 iunie 2022, vorbește despre acest joc al identității artistului dezvăluind publicului noi interpretări asupra unor teme extrem de importante din istoria artei, într-un exercițiu de rescriere a culturii prin cultură. „E vorba și de un dialog pe care îl are cu maeștrii într-o manieră postmodernă de data aceasta, pentru că postmodernii fac această preluare a unei teme culturale pentru a o folosi ca material de inspirație", arată curatorul Sorina Jecza. Vernisajul expoziției a avut loc miercuri 25 mai, iar în cadrul acestuia au luat cuvântul managerul instituției gazdă, Lucian Năstase Kovacs, curatorii Dan Octavian Breaz

Continuarea în pagina 35

ABONAMENTE
Prin toate oficiile poștale din țară, revista având codul 19232 în catalogul Poștei Române, sau prin expedierea sumelor: 49,2 lei – trimestru, 98,4 lei – semestru, 196,8 lei – un an, prin mandat poștal pe adresa redacției (Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1). Pentru abonamente în străinătate, prețul unui abonament cu o singură expediere pe lună este 378 lei.